СЕСИЛ МОРИС

БОУРА

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ



CECIL MAURICE
BOWRA

HEROIC POETRY

СЕСИЛ МОРИС
БОУРА

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Посвящается
Исайе Берлину

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА · 2002

ББК 82(0)3
УДК 398.22
Б26

Художник *Д. Черногаев*

Данное издание выпущено в рамках проекта «Translation Project»
при поддержке института «Открытое общество» (Фонд Сороса) — Россия
и Института «Открытое общество» — Будапешт.

Боура С. М.
Б 26 **Героическая поэзия**/Пер. с английского и вступ. статья Н. П. Гринцера, И. В. Ершовой.– М.: Новое литературное обозрение, 2002.– 808 с.

Английский литературовед Сесил Морис Боура — один из крупнейших в XX в. филологов-классиков и специалистов по изучению эпоса, фольклора и в целом древних литератур. Его отличительной чертой всегда являлось умение вести исследование на максимально широком сравнительном фоне. В книге «Героическая поэзия» последовательно разобраны содержательные, композиционные, стилистические, языковые особенности героического эпоса самых разных эпох и традиций, от древнегреческой до средневековой романской и германской. Сложнейшие и зачастую спорные научные проблемы изложены с удивительной ясностью и четкостью, всегда свойственной этому автору. Эта книга, не утерявшая до сих пор своей научной актуальности, будет интересна не только специалистам, но и самому широкому кругу читателей, интересующихся европейской словесностью.

арественного

ББК 82(0)3 + 83(0)3
УДК 398.22 + 82(091)

ISBN 5-86793-207-9

© Н.П. Гринцер, И.В. Ершова. Пер. с английского, вступ. статья. 2002
© Новое литературное обозрение. Художественное оформление. 2002

«ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ»: ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ СПУСТЯ

Имя Сесила Мориса Боуры (до сих пор нередко возникавшее в отечественной научной литературе и в иной, не совсем верной передаче — Баура) — одно из самых прославленных и в сфере собственно классической филологии, в рамках которой он был воспитан, а впоследствии воспитывал других, и в более широкой области сравнительного литературоведения и фольклористики. Соответственно этим двум его главным занятиям его труды можно грубо подразделить на два класса, отнеся к первому, «классическому», знаменитых «Гомера» и «Пиндара», «Ранних греческих элегиков», «Греческую лирику» и «Софоклову трагедию» и, наконец, синтезирующий его взгляды на древнегреческую культуру «Древнегреческий опыт», а ко второму, «сравнительно-литературоведческому», или «типологическому», — «От Вергилия до Мильтона», «Примитивную песнь», «Вдохновение и поэзия», «В общем и в частности», «Романтическое воображение», «Наследие символизма» и др. Но это разделение было бы поистине поверхностным и даже обманчивым, ибо разорвало бы саму суть его научного метода. Занимаясь греческой культурой, С.М. Боура всегда стремился понять краеугольные основы античной мысли в ее соотнесении со всей европейской (и не только европейской) культурой, а обращая свой взор на литературу и прежде всего поэзию других времен и народов, он всегда поверял ее греческой «меркой», соотнося с тем образцом, каковым для него всегда оставались греческие классики. Иными словами, перед нами редкий пример антиковеда с поразительно широким историко-литературным кругозором или, наоборот, литературоведа с глубочайшим филологическим фундаментом — обе эти характеристики равно справедливы по отношению к нашему автору.

В какой-то мере широта научного метода и интересов может проистекать из самой личной судьбы, да и самого темперамента Боуры. Он родился в 1898 году в Китае, где его отец работал в таможенной службе, и провел там свое раннее детство, а потом еще дважды приезжал в Китай в 1909–1910 и в 1916 году.

Знакомство с этой удивительной культурой послужило для него хорошей «прививкой» от европоцентризма, свойственного множеству ученых и Старого, и Нового Света; недаром именно в Китае он впервые, по его собственным словам, испытал поразительное чувство «живого прошлого», глядя на Великую стену и гробницы китайских императоров[1]. Надо сказать, что подобным стремлением «оживить прошлое», представить его как реальную, близкую нам и потому понятную культуру, будут проникнуты чуть ли не все научные труды Боуры, и, быть может, «Героическая поэзия» в первую очередь. Надо заметить, что уже в Китае будущий исследователь впервые столкнулся (прежде всего, через официальных лиц, с которыми приходилось иметь дело его отцу) с еще одной культурой, которой было суждено стать его постоянной привязанностью. Эта культура – русская, и потому перевод одного из главных трудов Боуры на ее язык тем более оправдан. В 1916 году он провел месяц в России, в Петрограде, и там благодаря своему другу, в доме которого жил, познакомился со многими людьми, чьи имена вошли в историю русской литературы и искусства, одним из которых был Корней Чуковский, от которого Боура впервые услыхал имена Пастернака и Маяковского. С тех пор, по признанию самого Боуры, его навсегда захватил дух русской культуры, и он всю жизнь старался побольше узнать о «реальной жизни России и агонии, которую ей довелось пережить»[2]. Естественно, что это стремление подразумевало и изучение языка, и знакомство с литературой и наукой, и потому впоследствии Боура станет и переводчиком русских поэтов Серебряного века, и пишущим о них критиком – в частности, предметом его интереса станет поэзия того же Б.Л. Пастернака, к чему последний, по ироничному замечанию самого Боуры, отнесся с немалым удивлением. С другой стороны (и об этом речь еще пойдет ниже), в своих научных изысканиях Боура обратится к наследию русской фольклористики, и труды многих русских ученых станут для него немалым подспорьем при написании той же «Героической поэзии».

Широта взглядов и интересов Боуры отнюдь не ограничивалась этими двумя культурами, знакомыми ему с детства и юности; множество других привлекали его главным образом своими ли-

[1] C. M. Bowra. Memories 1898–1939. London, 1967. P. 48
[2] Ibid. P. 64.

тературными свершениями, причем одновременно памятниками словесности прошлых веков и современным ему литературным процессом. В результате, по словам своего друга, писателя и публициста Исайи Берлина (которому и посвящена данная книга), он был «одним из очень немногих англичан, которого одинаково хорошо знали и высоко ценили Пастернак и Квазимодо, Неруда и Сеферис»[1]. И это же представление о «всей мировой литературе как единой совокупности»[2] он распространял на всю историю литературы, представляя ее живым и взаимообогащающим процессом, свидетельством чему — опять-таки эта книга.

Эта живость мысли и живость восприятия — главное, что отличало Боуру и в его исследовательских начинаниях, и во всех иных составляющих его карьеры. Потому он был и превосходным лектором, и просто невероятно интересным собеседником, способным рассуждать чуть ли не обо всем; потому он не чурался, как многие ученые, и административной деятельности, самозабвенно отдаваясь своим обязанностям и в качестве ректора колледжа Уолдхэм в Оксфорде, и президента Британской Академии, и вице-канцлера Оксфордского университета (за свою многостороннюю научную, преподавательскую и организационную деятельность в 1951 году он был возведен в рыцарское достоинство). Потому, быть может, главной его страстью было постоянное общение с коллегами и, что еще важнее, со студентами: не случайно, что даже вечер накануне своей смерти в 1972 году он провел за дружеским ужином, на котором присутствовали и те и другие.

В какой-то мере эта «живость мысли» не только делала Боуру столь привлекательной и замечательной фигурой для многих, с кем он общался, но и вредила ему, придавая ученому некий ореол «несерьезности», особенно в глазах поборников строгой академической и, прежде всего, классической науки. Хотя он получил блестящее классическое образование, будучи учеником таких гигантов, как Гилберт Мюррей и Артур Эванс, и много лет преподавал греческий язык и литературу, он все же на протяжении всей жизни сталкивался с недоверчивостью и настороженностью коллег-антиковедов, полагавших, видимо, что он слишком «разбрасывается». Именно этим объясняется, пожалуй, что ему так и не удалось занять кафедру греческого языка ни в Окс-

[1] I. Berlin. Maurice Bowra // *Personal Impressions*. P. 126.
[2] Ibid.

форде (где ему предпочли Э. Доддса, причем предпочел сам его учитель Мюррей), ни в Кембридже (где он проиграл куда менее блестящему, но более «филологичному» немцу П. Маасу). И хотя впоследствии ему не раз предлагали классические кафедры в других университетах (в том числе и в Гарвардском), он остался верен Оксфорду, где так и не стал полноправным «классиком», а занимал место «профессора поэзии». Быть может, этот титул и подходил его талантам куда больше, но похоже, что для самого Боуры непризнание его чисто «классических» заслуг так и осталось незаживающей раной: слишком часто он говорил в своих воспоминаниях о том, что неполученная профессура обернулась к лучшему, и слишком скрупулезно перечислял всех коллег, сопереживавших и негодовавших вместе с ним по этому поводу.

А ведь греческая словесность и культура так и оставались, по словам Исайи Берлина, «первой и последней любовью» сэра Мориса: недаром его первой серьезной книгой, опубликованной в 1930 году, стала «Традиция и композиция в "Илиаде"», а последней – вышедшей уже посмертно, в 1972-м, – «Гомер». «Героическая поэзия» в хронологическом списке его трудов стоит в самой середине: первое издание датируется 1952-м (примечательно, что русского перевода знаменует пятидесятилетие этого замечательного труда), а второе (с которого и сделан перевод) – 1961 годом. Но и этот в прямом и переносном смысле – центральный труд Боуры открывается описанием древнегреческой концепции «героического века», а заканчивается прославлением Гомера, «стоящего у истоков всей европейской поэзии и ставшего для нее тем образцом, с которым пока еще никто не смог сравниться». Но опять-таки дело в том, что для Боуры античность никогда не была чем-то замкнутым и самодостаточным. Для британского ученого, эрудита и знатока множества языков, искусства, поэзии, она была началом всех начал, идеальным мерилом человеческих достижений, но ее уникальность и своеобычность могут быть видны лишь в контексте современной и последующей литературной традиции. Потому в своей книге Морис Боура, следуя своему пылкому природному и научному темпераменту и руководствуясь презрением ко всему косному и раз и навсегда устоявшемуся, не боится сравнивать и изыскивать общее у великих «Илиады» и «Одиссеи» и, скажем, песен якутов с берегов Лены или ачехцев из Западной Суматры. В этом он не одинок: создатели многих авторитетных эпосоведческих концеп-

ций XIX–XX вв. творили свои гипотезы, пытаясь прежде всего осмыслить природу, генезис и структурные особенности гомеровских поэм, но затем распространив найденные закономерности на иные традиции и памятники. Самым ярким примером, поистине близким Боуре и потому постоянно возникающим и на страницах его книги, и этого предисловия, могут служить Милмэн Пэрри и Альберт Лорд, ставшие авторами самой знаменитой эпической теории предшествующего столетия, обычно именуемой теорией «устной поэзии». Но и на фоне их сопоставления гомеровских поэм с песнями южных славян смелость, а главное широта сравнительных построений Боуры и по сей день вызывает изумление и восхищение всякого, кто обращает свой взор на эпическую поэзию. Вдохновленный примером Х. и Н. Чэдвиков, авторов трехтомного компендиума «Становление литературы» (1932–40), предпринявших систематическое компаративное исследование огромного материала ранних форм устной и письменной литературы, Боура пошел на шаг дальше, чем его предшественники и коллеги. Чэдвиков прежде всего интересовал эволюционно-стадиальный путь становления литературных форм, Боура же в большей степени занят исследованием самой концепции героического, лежащей в основе присущего героической поэзии взгляда на мир, а также «одинакового набора основных характеристик» древних и современных образцов этой поэзии, которые и свидетельствуют о единой природе этого явления.

Концепция героического мировосприятия – краеугольный камень теории С. М. Боуры, не случайно в качестве основного рабочего термина и названия для своей книги он выбирает понятие «героическая поэзия». Мы почти не встретим в его труде таких терминов, как «эпос», «эпопея» или «героический эпос», отклоненных автором в силу их полисемантичности и литературоведческой размытости. Каждое из этих понятий несет с собой множество ограничений, как жанрового, так формального характера, Боуре же важно было найти такое обозначение, которое позволило бы ему рассматривать тексты самой разной жанровой природы и объема. Здесь и гомеровские поэмы, и средневековые эпические песни «Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде», эддические песни, эпические сказания тюркских народов, песни сербов и болгар и русские былины. Объединяющее начало – стихотворная форма, героический взгляд на мир и ус-

тный способ сложения и бытования произведения. Потому за бортом исследования оказался, с одной стороны, древнеиндийский эпос, в котором «на героические основания наложились литературные и теологические представления», а с другой – кельтские, как ирландские, так и валлийские, сказания, почти не сохранившиеся в поэтической форме.

Вызревание героического мировосприятия – почитание и прославление в преданиях и песнях людей исключительных дарований, совершающих великие деяния ради чести и славы, – становится основанием и для исповедуемой Боурой теории происхождения героической поэзии. Идея С.М. Боуры о том, что героическая поэзия стадиально следует за поэзией шаманского типа – ее герой обычно наделен магическими способностями, а сами события несут отпечаток культовых представлений того или иного народа, – отчасти обязана своим происхождением идеям ученых ритуалистической, или так называемой «кембриджской», школы, обнаруживших в ритуале генетическую основу всей древней культуры (сходные представления разрабатывал и А.Н. Веселовский, выводивший словесное искусство из элементарных форм народного обряда). Однако несмотря на то, что Боура посвятил проблеме происхождения героической поэзии целую главу, подробно разбирая те памятники, в которых отчетливо просматриваются, на его взгляд, следы предшествующих жанровых образований – «шаманской поэзии», панегирика и плача, все же генезис героический поэзии – второстепенный для ученого вопрос. Не случайно в его решении он почти механически объединяет идеи ритуалистов и концептуальные построения Чэдвиков, возникшие в русле исторической школы. Вступление о происхождении героической поэзии отчасти необходимо С.М. Боуре для того, чтобы четче определить само понятие «героическая поэзия». Именно жесткое разграничение чудесного (шаманская поэзия) и реального, т.е. реально мотивированного (героическая поэзия), а также личностно-субъективного (панегирик и плач) и объективного (героическая поэзия) позволяет С.М. Боуре отделить героическую поэзию от близких ей видов поэтического искусства.

Остановившись вскользь на истоках (из шаманской поэзии приходит вся поэтическая техника, а панегирик и плач знаменуют переход от мифа к историческому, или псевдоисторическому, событию и герою-человеку), Боура сосредотачивается на самой

героической поэзии — ее предмете, языке, структуре повествования, ее сложении, исполнении и бытовании в традиции. Вот здесь-то С.М. Боура и делает тот шаг, который выводит его за рамки схем как ритуалистов, так и приверженцев исторической школы, — в отличие от них он не упускает из виду фольклорную основу эпической поэзии, устные условия ее сложения и функционирования. Из устной природы эпоса исходили и две другие, современные английскому ученому, научные теории — традиционалистская теория Рамона Менендеса Пидаля и «формульная» теория Милмэна Пэрри и Альберта Лорда. С.М. Боура был не просто знаком с идеями своих коллег, но, по его собственному признанию, именно мысль (практически подтвержденная полевыми исследованиями в Югославии) «гениального» М. Пэрри о том, что формулы являются главным орудием поэта и с их помощью он решает все повествовательные проблемы, что они — тот основной материал, с помощью которого певец складывает свою поэму непосредственно во время исполнения, оказала на него сильнейшее воздействие. «Это дало величайший импульс моим собственным занятиям, и я хотел бы думать, что стал первым английским ученым, оценившим в полной мере важность работы Пэрри»[1], — писал в своих мемуарах Морис Боура о влиянии идей Пэрри. Еще в конце 30-х ассистент гарвардской кафедры А. Лорд, ученик трагически погибшего М. Пэрри, помог ему ознакомиться с результатами исследований своего учителя (показал дневники, дал прослушать пластинки с записями югославских сказителей), а впоследствии С.М. Боура оппонировал диссертации А. Лорда (1949), легшей в основу его знаменитого «Сказителя».

По сути, С.М. Боура предпринял уникальную попытку создания синтетической теории — теории, которая объясняла бы весь процесс генезиса, формирования и бытования героической поэзии, все стороны существования интересующего его явления — как оно зародилось, что собой представляет, о чем рассказывает, как складывается, из чего складывается, кто складывает, как передается знание в традиции и т.д. Его книга представляет собой своего рода описание научного эксперимента, осуществленного за письменным столом. Взяв сохранившиеся тексты героических сказаний (как явление синхронного ряда), Боура вычитывает из них не только общие, базовые характеристики героической по-

[1] C. M. Bowra. Memories 1898–1939. London, 1967. P. 322.

эзии, но и реконструирует весь ее диахронический путь. Логика его размышлений — самая естественная: от текста к теоретическим умозаключениям. Создается ощущение, что нить рассуждений ученого развертывается прямо на наших глазах. Действительно, приглядимся к композиции книги. Сначала идет определение самого явления; следом возникает абсолютно закономерный вопрос — о чем повествует героическая поэзия? Ответу на него посвящена следующая глава монографии. Героическая поэзия — это поэзия действия, она рассказывает о великих битвах и опасных приключениях, о состязаниях и сражениях с чудовищами, о подвигах и деяниях исключительных личностей — героев. Далее в центре внимания автора оказывается сам герой — его характерные качества, его облик, вооружение, спутники, основные занятия. Герой действует в некоем мире, который обладает определенными свойствами и заданными параметрами. Фон происходящих действий и становится объектом дальнейшего описания. Конечно, точка зрения на героя и фон определена основными жанровыми признаками героической поэзии (антропоцентричность, объективность, реалистичность и т.п.), сформулированными Боурой в самом начале своего исследования, но это тоже одно из правил эксперимента. Далее идет речь о механизме повествования и его составляющих (зачин, финалы, темы, повторы) и соответственно о языке и его компонентах (формулы и их разновидности). Добравшись до уровня языка, Боура описывает (как всегда, в достаточно гипотетической форме) механизм сложения поэм и песен, а затем сразу же стремится продемонстрировать кардинальные отличия текста, слагаемого устно, от привычных нашей культуре письменных памятников и именно особенностями как внутреннего их устройства, так и внешнего функционирования (исполнения) объяснить то, что зачастую воспринимается как «огрехи» устных поэтов, — повторы, противоречия, непоследовательности и т.п.

Далее автор переходит от анализа внутреннего устройства поэтического текста к получаемому «результату» и пытается выстроить некую иерархию возникающих путем устного сложения поэтических памятников. Как и в остальных своих построениях, Боура стремится к максимально простому инструментарию и соответственно к максимально наглядным выводам: отсюда деление на «малую песнь», «большую песнь», или «малый эпос» и «полномасштабный эпос», — главным образом осно-

ванное на чисто количественных характеристиках (число стихов). Правда, нельзя не отметить, что границы здесь остаются слегка размытыми, не в последнюю очередь из-за не всегда адекватного представления о реальной величине произведения (например, в случае киргизского эпоса или якутских олонхо). При этом Боура опять-таки стремится выстроить картину, связующую разные варианты героического сказания, демонстрируя тем самым естественность перехода от техники малой песни к полномасштабному эпосу. Следует подчеркнуть, что для него это именно естественный, а не механический переход, вроде «слепления» малых эпизодов в единую поэму в духе теории Лахмана или нанизывания их на исходную «ось» повествования в духе теории «основного ядра».

Конечный текст, который мы имеем, — результат его долгого бытования в рамках традиции, и в соответствующей главе Боура разбирает проблему истоков и датировки памятников героической поэзии, их последующего сохранения как в рамках замкнутых и самодостаточных традиций, вроде древнегреческой, или постоянно ширящихся и меняющих условия своего существования культур, типа германской или тюркской. Здесь же возникает и естественный вопрос о проблеме «вечных тем», возникающих в самых разных и напрямую не связанных друг с другом текстах («жена Потифара» или «герой в плену у великана»), трактовка которых Боурой порой удивительно напоминает анализ «бродячих сюжетов» В.М. Жирмунским (на которого автор постоянно ссылается, прежде всего при разборе тюркских героических сказаний).

Традиция поддерживается певцом, и особенностям его воспитания, формирования его техники, приемам импровизации и характерным чертам «семейных» и «местных» сказительских школ Боура тоже уделяет немало места. Естественно, что одним из главных вопросов здесь становится проблема «анонимности», в анализе которой Боура, всегда испытывавший глубокое почтение к поэтическому таланту в любых его проявлениях, стремится всячески подчеркнуть мало-мальские черты, говорящие в пользу реальности и Гомера, и мистического Турольда — создателя «Песни о Роланде» или авторской самобытности исполнителей различных версий «Манаса». По сути, он пытается разграничить, но — разграничить, ни в коем случае не противопоставляя, — индивидуального певца, исполняющего, а значит, творящего ту

или иную поэму, и анонимную, а точнее, коллективную, или «многоименную», традицию, на которую тот опирается.

Тот же двойственный или, скорее, взаимодополняющий подход Боура исповедует и в трактовке отражения исторических событий в героической поэзии. Ставя во главу угла внутренние особенности поэтической техники и стоящего за ним мировоззрения, он подчеркивает неактуальность для поэзии четких датировок, а потому естественность всяческих «анахронизмов», главенство героического образа как такового над любыми личностными характеристиками реальных прототипов ее персонажей, и потому с уверенностью утверждает, что цена героическим сказаниям в качестве исторического источника невелика, но она передает, быть может, куда более главное — дух народа или эпохи, ее создавших. Тем самым героическая поэзия все же оказывается «историчной», пусть и в ином, высшем смысле слова. Здесь становится очевиден Боура-«реалист», всегда желавший уловить в любом литературном произведении живое биение времени и человеческой души. Потому не стоит удивляться, что, с одной стороны, отрицая конкретную историческую обоснованность образов героической поэзии, он тем не менее прилежно выискивает, порой вопреки логике и реальному материалу, подтверждения существования на самом деле русских Ильи Муромца или Дуная Ивановича, калмыцкого Хонгора, киргизского Алмамбета и др. Порой он с очаровательной уверенностью даже берется утверждать, что если у нас нет никаких независимых источников, подтверждающих историчность того или иного героя, то это аргумент за нее, а не против, иначе откуда бы он взялся.

Стремление сделать свой предмет предельно наглядным и значимым, показать не только его внутреннее устройство, но и внешнюю роль в истории общества и культуры в целом заставляет автора к концу построить законченную схему развития героической поэзии: от примитивной стадии, сменяющей поэзию шаманскую, она развивается по одному из двух возможных путей — пролетарскому и аристократическому, вплоть до своего распада под воздействием возникающих новых литературных форм: романа, баллады или «литературного» эпоса. Когда они начинают играть главенствующую роль, а письменность окончательно и полностью подчиняет себе все иные способы литературного творчества, героическая поэзия склоняется к своему «закату», который не в силах отсрочить никакие попытки нового,

стилизованного ее возрождения, о которых идет речь в последних главах книги. Пусть эта схема достаточно условна и многие ее пункты выглядят противоречивыми у самого Боуры (так, поэзия сербов несет в себе черты и пролетарского, и аристократического типа, а под жанр баллады подверстываются, например, фрагменты древнегреческой поэтессы Коринны, сама разрозненность которых не позволяет высказать вообще сколько-нибудь законченных суждений о характере и особенностях ее творчества), мы имеем в итоге то, к чему и стремился автор: универсальную и всеобъемлющую концепцию, каждый элемент которой он старается максимально проиллюстрировать на конкретных отрывках многочисленных и разнородных текстов.

Синтетизм построений Боуры усиливается и тем, что в этих конкретных разборах он постоянно не только анализирует структуру эпического текста, а также осмысляет механизм его сложения и дальнейшего существования в традиции, но вместе с тем пытается выявить основы мировидения породившего этот памятник общества, взгляды и верования людей, слагающих такого рода поэзию. Это касается, например, рассуждений об отражении в героическом кодексе чести и социальной иерархии эпического мира «представлений о чести, ценности личности и преимуществах аристократии». Подобные толкования могут казаться весьма наивными, как, скажем, в случае с рассуждением о роли слуг в эпическом повествовании: то, что Алпамыш отдает в награду пастуху Кайкубату в жены дочь шаха, Боура поясняет не традиционным фольклорно-сказочным мотивом, а отражением ценностей «подлинно монархического или аристократического общества, в котором слуга обладает своим достоинством и может обрести приличествующие ему почет и уважение, но всегда остается в подчиненном положении по отношению к героическому миру, в котором находятся главные персонажи поэм». Или Боура, к примеру, напрямую увязывает между собой сюжетно-тематические особенности поэм (или песней, былин) и религиозные представления того или иного народа. Так, роль божественного, и шире — сверхъестественного, плана связана, по его мнению, не только со стадиальным развитием эпической поэзии, но и с монотеизмом или политеизмом того общества, где она возникает: в монотеистических обществах «божественное вмешательство в действия героя — редкость» («Манас», «Джангар», русские былины, болгарские, украинские, греческие, ар-

мянские песни), а в политеистических – роль божественного участия неизмеримо возрастает (якутский, угаритский эпос, «Эпос о Гильгамеше» и гомеровские поэмы).

Желание британского ученого создать целостную, всеохватывающую концепцию героической поэзии (не упускающую по возможности ни одной существенной стороны этого феномена), а также стремление применить все наиболее эффективные на тот момент времени методы анализа такого рода текстов (как литературоведческие, так и фольклористические) делают книгу С.М. Боуры явлением поистине уникальным в науке XX в. Здесь же коренятся соответственно все сложности и подводные течения его теории, о которых мы уже упоминали ранее и которые еще очевиднее можно показать, обратившись к некоторым ключевым постулатам и понятиям боуровской концепции.

Важнейшим ее пунктом является представление об устности героической поэзии. Как мы уже отмечали, Боура не был одинок в своих взглядах. Помимо параллельно формирующейся теории Пэрри–Лорда, существовал и обширный корпус исследований ученых-фольклористов второй половины XIX – первой трети XX в., изучавших творчество современных «живых» сказителей, или «устных поэтов», как именует их Боура. Среди них, в частности, исследователи русских былин А.Ф. Гильфердинг, П.Н. Рыбников и А.М. Астахова, тюркского эпоса – В.В. Радлов, сербских песен – М. Мурко, М. Пэрри. Наблюдения и записи этих ученых – непосредственных очевидцев процесса сложения и исполнения героической поэзии – представляли для С.М. Боуры особый интерес. Именно фольклористический подход определяет исходную позицию ученого, а также частично и используемую им терминологию: здесь и частое обращение к понятию «вариант» в главах о традиции и передаче; категории «импровизации» и «формулы» – ключевые понятия в анализе языка эпической поэзии. Поскольку Пэрри и Лорд во многом возводили свою теорию на тех же самых основаниях, естественно и логично попытаться понять специфику построений Боуры в сравнении с концепцией его современников.

Итак, «устный поэт» не просто декламирует свое произведение, но складывает его «путем импровизации». Импровизация – это «фундаментальный принцип исполнительской техники», это «не безудержный и необдуманный поток слов, истекающий из уст певца, но упорядоченное течение речи, понятное и близкое его

слушателям как с точки зрения лексического состава, так и метрической схемы». «Инструменты производства» (выражение Радлова) носят формальный и традиционный характер. Тем самым импровизация — не безбрежное и широкое понятие, а вполне конкретно трактуемый Боурой способ сложения героической поэзии, самый древний способ и самый распространенный. По сути дела, импровизация — это сам процесс исполнения и сложения. Обучение ремеслу включает для поэта разучивание сюжетов и заучивание формул, а дальше вступает в свои права импровизация. Ссылаясь на примеры из Рыбникова, Гильфердинга, Пэрри и Радлова, он понимает импровизацию как, с одной стороны, варьирование одного и того же сюжета с определенными изменениями — его сужение, расширение и видоизменение, а с другой — умение создать песнь на новый сюжет с опорой на традиционный материал. Импровизация, таким образом, затрагивает в первую очередь сюжетно-тематическую сферу эпической поэзии.

Уже здесь видна очевидная близость построений Боуры и теории Пэрри—Лорда. Обе теории указывают на важнейший момент сложения поэзии в момент ее исполнения и импровизацию как способ обращения с традиционным материалом. И там и там специально оговаривается, что импровизация допустима лишь в строго определенных рамках и границах. Однако тотчас становится заметна, как и всякий раз при сопоставлении двух этих концепций, большая конкретность, узость и точность терминологического инструментария Лорда. Если Боура с его сосредоточенностью на певце с его особым мастерством и дарованием в значительной степени трактует импровизацию как способность поэта сложить новую песнь (на новый сюжет или на старый сюжет, но по-другому) по первому зову его слушателей (как, например, гомеровский Демодок), то Лорд особенно акцентирует внимание на том факте, что сказитель всегда складывает песнь как бы заново, и импровизация есть процесс выкладывания традиционного материала (формул и тем) в новом порядке. Противоречия нет, есть лишь смещение акцента.

То же самое касается и самого традиционного материала — формул. Формула по Боуре — это «сочетание слов, которое используется (с незначительными изменениями или без них) всякий раз, когда возникает подходящая для этого ситуация». Формулы облегчают задачу и певцу, и его слушателям. И вновь Боуре остается, по сути, один шаг до «формульной теории» Пэрри—

Лорда. «Подходящая ситуация», как уточняют американские ученые, — это строго определенные метрические условия, в которых возникает та или иная формула или формульное выражение. Боура несомненно замечает существующую зависимость метра и формулы, но не везде и не столь строго и жестко, как Пэрри и Лорд. Боура трактует формулу более расширительно, называя формулами не только повторяющиеся словосочетания, полустишия и стихи, но целые группы стихов — повторы, выделяя их разные функции в эпическом повествовании. В то время как привязка формулы к метру как раз и позволила авторам «формульной» теории провести четкую грань между формулой как единицей эпического поэтического языка и повторами как повествовательной фигурой. Пристальное внимание к самому механизму сложения эпического стиха позволило им и в вопросе «тем» (в особом лордовском смысле) — как блоков, конструирующих сюжетно-повествовательную структуру, — пойти на шаг дальше необычайно плодотворных и внимательных наблюдений Боуры над общими местами, характерными мотивами и темами героической поэзии. Речь идет и на сей раз вроде бы об одном и том же, но разность подхода — стремление проанализировать общие закономерности героической поэзии Боуры и желание постичь сам механизм ее сложения Пэрри—Лорда — влечет за собой и разность в интерпретации терминов и понятий. Все, что наблюдено у Боуры, сформулировано в виде закона у Лорда. На наш взгляд, взаимоотношения этих двух концепций — это не столько вопрос расхождений, сколько ступенчатого движения в сторону формирования необычайно эффективной и авторитетной теории устного происхождения, сложения и функционирования эпической поэзии.

В известной мере это подтверждается и дальнейшим развитием исследований по эпосу и фольклору, появившихся уже после публикации «Героической поэзии». Характерно, что сам А. Лорд и его последователи чем дальше, тем больше стремились показать, что выстроенная в «Сказителе» жесткая схема — лишь каркас, на который необходимо наложить конкретный анализ разнообразных форм проявления этой схемы. Не случайно Лорд постоянно подчеркивал, что, говоря «устная поэзия», он понимает этот термин как «традиционная поэзия», а понятие «традиции» главенствует у Боуры, определяя неразрывность бытования героической поэзии. Отсюда естественно рассматривать

построения британского ученого в контексте последних вариаций «устной теории». Например, в ее применении к гомероведению идеи Боуры оказываются достаточно близки концепции М. Уэста, Р. Дженко и др., полагающих, что устный характер возникновения сказаний о Троянской войне никак не противоречит достаточно ранней ее «авторской» редакции, которую можно датировать не позже чем VII в. до н.э., и тем самым решающих проблему авторства и традиции способом, весьма сходным с тем, что предлагает автор «Героической поэзии». С другой стороны, многие соображения Боуры – например, об изначальной содержательной обоснованности функционирования формул в эпическом тексте – напоминают мнение противника этого направления и поборника «эволюционной теории» Г. Надя, полагающего (в лордовских терминах), что «тема порождает формулу», а не наоборот, и тем самым несколько сглаживающего метрическую обусловленность эпического способа выражения – так же, как это делал и С.М. Боура. Даже кажущиеся слегка наивными рассуждения Боуры об аристократических и пролетарских формах героической поэзии оказываются отчасти созвучными вполне обоснованному мнению многих известных фольклористов, а противоречия, в которые он порой впадает, чуть ли не неизбежными. Ведь не случайно современные ученые высказывают предположение, что даже гомеровская поэзия, считавшаяся ранее чуть ли не «придворной», вполне могла бытовать и в гораздо более низкой среде.

Иными словами, «Героическая поэзия» и пятьдесят лет спустя после своего первого опубликования значима прежде всего потому, что в ней разом очерчен и огромный масштаб явления, и широкий спектр связанных с ним проблем, которые и поныне остаются в фокусе научного исследования. Замечательна она и тем, что в ней предложена не просто целостная концепция развития древнейших форм поэзии, но и что концепция эта в полной мере отразила удивительную фигуру ее автора, в которой могучий теоретический ум подкрепляется, а может быть, и вдохновляется живым интересом к живому тексту. Ученых привлечет скорее первое, а читателей, лишь увлеченных прелестью древних и новых эпических сказаний, – второе. Кроме того, Боура не просто внимательный и серьезный исследователь, но и читатель со своими симпатиями и антипатиями – он страстно любит Гомера и не очень-то восторгается «Песнью о моем Сиде», а рус-

ские былины, которым он отводит немалое место в своей книге, удивляют его скудостью репертуара и небольшим разнообразием (оценки ученого могут немало позабавить). В конце концов, любая литература живет в читателях, и трудно найти читателя, более заинтересованного, знающего и умеющего просто и понятно передать это знание другим, чем сэр Сесил Морис Боура.

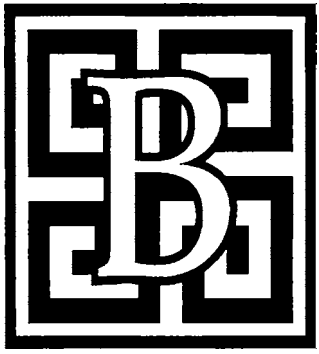
***

В завершение несколько слов уже непосредственно о нашем, переводческом труде. Огромный объем анализируемого в книге материала ставил перед нами нелегкую задачу поиска и воспроизведения источников: даже многочисленные русские издания, которыми пользовался и из которых делал свои (по большей части весьма точные) переводы Боура, далеко не всегда были легко доступны. За помощь в этом поиске и за многочисленные советы, которые очень помогли в нашей работе, мы чрезвычайно благодарны многим, и прежде всего П.А. Гринцеру, С.Ю. Неклюдову, А.А. Россиусу, В.Н. Топорову и И.О. Шайтанову. По возможности мы следовали принятым русским изданиям древних памятников иных литератур; в противном случае наш перевод следует тексту и интерпретации Боуры. Читатель обратит внимание на то, что в отдельных случаях мы позволяли себе слегка комментировать авторское мнение в примечаниях или указывать на допущенные им неточности; порой это объясняется как тем, что прошло 50 лет и ныне тот или иной текст принято интерпретировать по-другому, так и, может быть, тем — как, скажем, в некоторых случаях с Гомером, — что Боура иногда слишком полагался на свою, бесспорно феноменальную, память и воспроизводил тот или иной эпизод не до конца верно. Мы упоминаем об этом только для того, чтобы еще раз высказать свою уверенность в том, что как спорные положения теории в целом, так и мелкие и случайные конкретные огрехи, которые мы по мере сил старались исправить, не должны затемнить главного: размах и простоту представленного нам масштабного полотна литературной истории. Широта взгляда и естественность стиля — то, что мы и хотели воспроизвести своим переводом. Насколько это удалось, судить уже не нам.

Н.П. Гринцер
И.В. Ершова

ГЛАВА 1

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭМА



своих попытках поделить человечество на различные типы греческие философы отвели особое место людям, живущим ради действия и славы, им порожденной. Такими людьми, как они считали, движет важная часть человеческой души, некий самоустановленный принцип, который равным образом должен отличаться и от природных влечений, и от побуждений разума, осуществляя себя в героическом поступке. Они полагали, что жизнь, наполненная действием, превосходит по значимости стремление к достатку или чувственному удовольствию, что человек, ищущий чести, сам по себе достоин почитания; и когда Пифагор уподобил людей разным категориям участников Олимпийских игр, он сделал комплимент искателям чести, сравнив их с состязающимися атлетами[1]. Греки VI и V веков до н.э. считали тех, кого Гомер назвал героями — *ἥρωες*, — поколением высших существ, искавших и заслуживших почести. Они верили в то, что греческая история включала героический век — время, когда преобладали люди именно такого рода, — и призывали в свидетели Гесиода, который в своей схеме человеческих поколений между бронзовым и железным веком поместил время героев, сражавшихся под Фивами и Троей:

> После того как земля поколенье и это покрыла,
> Снова еще поколенье, четвертое, создал Кронион
> На многодарной земле, справедливее прежних и лучше, —
> Славных героев божественный род. Называют их люди
> Полубогами: они на земле обитали пред нами.
> Грозная их погубила война и ужасная битва.

---

[1] Цицерон. *Тускуланские беседы* V, 9.

В Кадмовой области славной они свою жизнь положили,
Из-за Эдиповых стад, подвизаясь у Фив семивратных;
В Трое другие погибли, на черных судах переплывши
Ради прекрасноволосой Елены чрез бездны морские.
Многих в кровавых боях исполнение смерти покрыло...
(*Труды и дни*, 156–166)[2]

Археология и легендарный материал позволяют предположить, что Гесиод не был так уж не прав и что было когда-то время, описанное им в поэме. Память о том времени и следы его сохранились в эпической поэзии Греции, и позже греки взирали на этот прошедший век с восхищением и восторгом. Гомер не пытается скрыть превосходство героического существования над своим собственным временем[3], и даже критически настроенный Гераклит признает, что жизнь героев, с ее настойчивым поиском чести, производит очень сильное впечатление, ведь «лучшие люди одно предпочитают всему: вечную славу — бренным вещам»[4]. Важно то, что еще в IV веке до н.э. Аристотель определяет честь не только как «награду, даруемую за благороднейшие поступки», но и как «величайшее из благ бытия»[5]. Концепция героического существования оформилась в Греции рано и сохранялась очень долго — именно из нее главным образом и развились наши представления о героях и героическом.

Между тем не одни греки почитали людей высшей пробы, живших во имя чести. *Chevalier* средневекового французского эпоса по всем статьям столь же героичен, как и греческий герой, и движим он сходными побуждениями. К той же семье принадлежит испанский *caballero*, англосаксонский *cempa*, русский *богатырь*[6], древнегерманский *held*, исландский *jarl*, татарский *батыр*, сербский *юнак*, албанский *trim*, узбекский *палван*.

---

[2] Т. А. Синклер в своем издании (T. A. Sinclair. P. 16) связывает теорию пяти веков с учением Зороастра, который верил в то, что было четыре века, каждый по тысяче лет. В данном случае, как утверждает Синклер, героический век — это добавление, сделанное Гесиодом к древней схеме.

[3] Гомер. *Илиада* I, 272; V, 304; XII, 449; XX, 287.

[4] *Фрагменты* 29 DK.

[5] *Никомахова этика* 1123a 20.

[6] Слово *богатырь*, произошедшее из персидского *bahadur*, обнаруживается в русских записях с XIII века, но там им называются татарские воины; ср.: *Ипатьевская летопись* о воинах хана Батыя в 1240 и 1243 гг.. С XV века это слово заменило древнерусские обозначения «воина», такие, как *удалец*, *храбр*, *муж*.

Иногда героические качества приписываются особому роду людей, которые вообще во всех отношениях живут по своим правилам. Например, жители Югославии с особым почтением относятся к *гайдукам*, возглавившим восстание против турков в 1804—1813 годах; современные греки с XVI века чтили клефтов Эпира, которые, как можно предположить из наименования, могли быть простыми разбойниками, но были и защитниками народа во времена турецкого ига; на Кавказе осетины рассказывают множество историй — чаще всего таких же, как у чеченцев или черкесов, — о нартах, людях неизвестного происхождения, живших в незапамятные времена, но почитаемых как герои, не имевшие себе равных[7]; украинцы так превозносили казаков в их долгой борьбе с турками, что слово, их обозначающее, — *казак* — стало синонимом великого воина; в сходных обстоятельствах болгары приписали множество достоинств своим смельчакам-разбойникам, называемым *юнаками*. Концепция героя и героической доблести распространена очень широко, и, невзирая на различные формы ее утверждения и воплощения у разных народов, проявляется она в одинаковом наборе основных характеристик, соответствующих тому, что говорили греки о своих героях. Эпоха, которая верит в поиски славы, естественным образом стремится выразить свое восхищение в стихах о деяниях и приключениях героев, о смелых дерзаниях и благородных поступках. Отвечая реальным потребностям человеческого духа, героическая поэзия и сейчас жива во многих уголках мира, а в прежние времена бытовала практически повсюду.

Поделить ее можно на две группы: поэзию древнюю и современную. К первой группе относятся те поэмы, которые дошли до нас, порой — по прихоти судьбы, с древнейших времен. Это греческие *Илиада* и *Одиссея*, азиатский *Эпос о Гильгамеше*, частично сохранившийся на древневавилонском, хеттском, ассирийском и нововавилонском, фрагменты ханаанских (угаритских) *Акхата* и *Керета*, древнегерманская *Песнь о Нибелунгах*, англосаксонские поэмы *Беовульф*, *Битва при Мэлдоне*, *Битва при Брунанбурге*, а также отрывки из *Битвы в Финнсбурге* и *Вальдере*, исландские песни *Старшей Эдды* и другие саги, некоторые француз-

[7] О теориях происхождения нартов см.: G. Dumézil. *Légendes sur les Nartes*. Paris, 1930. P. 1—12.

ские поэмы, самая значительная из которых — *Песнь о Роланде*, испанская *Песнь о моем Сиде* и фрагменты других поэм. Последние полторы сотни лет добавили нам большую вторую группу — современную героическую поэзию, исполняемую живущими ныне сказителями. Что касается Европы, то искусство сказителей еще процветает — или процветало до недавних пор — в России, особенно в отдаленных уголках Онежского озера и Белого моря; в Югославии, как у христиан, так и у мусульман, в Болгарии, на Украине, в Греции, в Эстонии, в Албании. В Азии ее можно обнаружить на Кавказе у армян и осетин; в каспийском бассейне у калмыков; у некоторых тюркских народов, особенно у узбеков, живущих в том месте, где прежде находилась Бактрия, и у киргизов Тянь-Шаньских гор; у якутов, обитающих на берегах реки Лены в северной части Сибири; у ачехцев Западной Суматры; среди айнов на северном японском острове Хоккайдо и у некоторых народов Аравийского полуострова. В Африке это не столь распространенное явление, однако некоторые его следы обнаруживаются, скажем, в Судане[8]. Этот список далеко не окончателен, его нетрудно расширить. Есть, без сомнения, и регионы, где искусство эпической поэзии существует, но не зафиксировано европейскими учеными. Есть и места, где поэзия эта когда-то бытовала, но исчезла из обихода прежде, чем туда пришли новые идеи и новый уклад жизни. Тем не менее современные свидетельства показывают, что героическая поэзия широко распространена и что, где бы она ни создавалась, она следует определенным, легко вычленяемым правилам. А потому это весьма подходящий предмет для исследования, хотя любое подобное изыскание должно учитывать как многообразие вариаций, так и совокупность основополагающих принципов.

Героическую поэзию вдохновляет вера в то, что почести, которые воздают люди кому-нибудь из своих собратьев, проистекают из его естественного превосходства в природных способностях. Конечно, недостаточно обладать выдающимися качествами; нужно выразить их в действии. Истинная ценность человека проверяется и выявляется в тяжелых испыта-

[8] Петрович (Petrović, 190—193) описывает эпическую поэму, которая рассказывает о битве между идолопоклонниками и мусульманами среди бамбаров во французском Судане. См. также: Mungo Park. *Travels* (edn. 1860). P. 311.

ниях героического существования. И даже не обязательно, чтобы действия героя увенчались успехом: герой, сделавший все от него зависящее и погибающий в битве, в некотором смысле вызывает большее восхищение, нежели тот, что остается живым. В любом случае его почитают за то, что он совершил последний акт храбрости и стойкости, и ничего больше от него и не требуется. Герой прибавляет величия человеческому роду, показывая, на какие подвиги тот способен; он раздвигает для других границы человеческого опыта и примером своей неукротимой жизненной силы поднимает ценность жизни в их глазах. Как бы сильно ни ощущали обычные люди свое несоответствие этому идеалу, они почитали его, поскольку он открывал возможность приключений и переживаний, а также славы, которая привлекала даже самых скромных и смиренных. Восхищение великими деяниями кроется глубоко в человеческом сердце; оно утешает и ободряет даже тогда, когда не возбуждает стремления их превзойти. Герои утверждают стремление человека прорваться сквозь тягостные границы человеческой бренности к более полной и насыщенной жизни, добиться, насколько это возможно, самодостаточной мужественности, не допускающей существования чего-либо для нее невозможного и довольствующейся даже поражением, если только человек отдал все, что мог. Поскольку идеал деятельной жизни взывает ко многим и открывает новые главы увлекательного существования, он становится предметом и особого рода поэзии.

Героическая поэзия по сути своей повествовательна и почти всегда объективна. Она создает свой воображаемый мир, в котором люди действуют, исходя из несложных принципов, и, прославляя великие деяния за их величие, она делает это не явной и прямой похвалой, а косвенно, заставляя самих героев говорить о себе и завоевывать души слушателей. Интерес и восхищение возникают именно благодаря тому, как героическая поэзия рисует своих героев и их свершения. Такая независимость и объективность объясняется тем, что большинство людей получает удовольствие от хорошо рассказанной истории и не любит рассказов, испорченных морализаторством и поучениями. На самом деле, героическая поэзия отнюдь не уникальна в этом отношении. У нее много общего с другими типами повествова-

ния, как поэтическими, так и прозаическими, цель которых — рассказать о чем-то как можно приятнее и увлекательней. Отличает ее главным образом мировосприятие, особое отношение к понятиям мужественности и чести. Она не может существовать до тех пор, пока люди не поверят, что человек сам по себе может представлять достаточный интерес, если его главная цель — обретение чести посредством деяний, исполненных особого риска. Поскольку бывает это не везде и не всегда, то и героическая поэзия не всюду процветает. Для нее человек играет в мире главную роль и осуществляет свою власть исключительным образом. Поэтому, хотя в ней много общего с другими примитивными формами повествовательной поэзии, она им не тождественна и вполне может быть плодом их развития.

Существует повествовательная поэзия, рассказывающая истории ради них самих, но истории, по сути не являющиеся героическими. С ней у героической поэзии так много общего, что полностью разграничить их практически невозможно. Однако различия есть — и качественные, и количественные, причем весьма существенные. В некоторых местах все еще слагают стихотворные сказания — и нередко очень длинные — о чудесных деяниях людей. В них непременно присутствует элемент чудесного, и он куда более важен, чем героические и даже человеческие качества, которые могут играть случайную, второстепенную роль. Эта поэзия отражает не героическое мировосприятие, не восхищение человеком за те неимоверные усилия, которые он совершает, обладая лишь естественными, человеческими способностями, а более простую точку зрения, когда с восторгом воспринимается всякая попытка прорваться магическими, сверхъестественными средствами за пределы человеческих возможностей. В разном виде такая поэзия бытует у финнов, алтайцев и хакасов, среди монголов района Калки, у тибетцев и у морских даяков с Борнео. Согласно отраженным в ней представлениям о мире, человек — не центр творения, он в плену многочисленных невидимых сил и влияний, особый же интерес возникает тогда, когда он способен ими овладеть и совершить нечто, чего не добиться собственно человеческими средствами. В таком обществе великим считается не тот, кто полнее других осуществил свои лучшие качества, но тот, кто хоть в какой-то степени способен подчинить себе сверхъестественные силы. Конечно, даже самые героичные из героев в го-

меровских поэмах, в «Беовульфе», и еще больше — в не столь усложненной поэзии киргизов, узбеков, осетин, калмыков, якутов, могут время от времени проделывать что-то похожее, но такие поступки, как правило, исключительны, а сама способность совершать их — далеко не первостепенная задача. В более примитивных сообществах все иначе, а потому они и иначе понимают, что такое мужество и каково его место в мире.

В финской «Калевале», которая на самом деле — не единая поэма, а искусно сложенное фольклористом Эмилем Лённротом собрание ряда оригинальных песен, центральные персонажи — чародеи, и почти в каждом эпизоде особый интерес вызывает их умение справиться со сложной ситуацией магическими силами. Сама ситуация может быть схожа с эпизодом подлинно героической поэмы, но решается она по-другому. Возьмите, например, мотив строительства корабля, который есть и в «Эпосе о Гильгамеше» и в «Одиссее». Там все дело в сноровке и мастерстве; в «Калевале» же — в том, чтобы знать нужное заклинание:

Старый, старый Вяйнямейнен.
Вековечный прорицатель,
Строит лодку заклинаньем;
Он челнок сбивает пеньем
Из кусков большого дуба,
Из частей его древесных.
Песню спел — и дно готово,
Спел еще — бока построил,
Третью песню спел — и сделал
Все уключины для весел,
Укрепил концы у ребер
И сплотил их сторонами[9].
(*Калевала*, XVI, 101—112)

Все, что подходит для строительства корабля, подходит и для других занятий, скажем для сражения или посещения подземного мира. В конце концов не сила, не смелость и даже не обычная хитрость приводят к победе, а знание правильных заклинаний. В «Когудее», традиционной героической поэме алтай-

[9] О «Калевале» см.: D. Comparetti. *The Traditional Poetry of the Finns*. London, 1898, и C.J. Billson. *Popular Poetry of the Finns*. London, 1900.

ских татар[10], речь тоже идет о сверхъестественной силе. Герой поэмы — не человек Когудей, а бобр, которого он спасает и забирает к себе домой. Бобр женится на обычной девушке и ведет себя совсем как человек, однако, хотя он и великий охотник и проявляет многие чудеса ловкости и доблести, он — не человек и потому не может быть воплощением героических взглядов. Одолеть все, победить ему помогает магия, и когда он спасается от братьев жены, накладывает заклятье на их семьи, возвращается к Когудею и своим волшебством приносит ему богатство, становится совершенно ясно, что он во многом действует как *шаман*.

Хотя основные события в таких поэмах обычно связаны с колдовством, это не значит, что люди, действующие в них, совершенно лишены особых качеств. Они могут обладать мощью, доблестью, силой властвовать и тем не менее без магии не добьются успеха. Даяки с острова Борнео, например, слагают длинные повествовательные поэмы, где есть сражения, есть дерзкие и доблестные деяния, но рано или поздно воины обращаются к магии и волшебству. В поэме «Поход Клинга на небеса» люди-захватчики поднимаются к звездам, бросая ввысь шары из голубой и красной пряжи; действие это, без сомнения — магическое, может быть связано с культом радуги[11]. Центральный эпизод поэмы связан с сверхчеловеческими силами и исходит из шаманских представлений о том, что некие люди могут подняться на небо. Так и в замечательных поэмах абаканских татар или хакасов[12] в весьма напряженных сценах приключений прослеживается явный героизм, но и тогда исход зависит не от человеческих качеств, а от сил, неподвластных человеку, от странных существ, которые приходят ниоткуда и решают судьбы людей. В таком мире сами воины часто пользуются волшебством и, не долго думая, взлетают в небо на конях или перепрыгивают через море. И впрямь, они столь близки миру зверей, птиц и рыб, что кажется, еще окончательно не отделились от него. Люди здесь выступают почти как природные силы, действующие в мире, управляемом необъяснимыми законами, единственный ключ к которым — магия. Если воины ог-

[10] *Когудей: Алтайский эпос.* М., 1935; ср.: Chadwick. *Growth.* III. P. 99–102.
[11] Chadwick. *Growth* III. P. 480–483.
[12] N. Cohn. *Gold Khan.* London, 1946.

раничиваются исключительно человеческими умениями, они неминуемо проигрывают, и даже самый стойкий богатырь может быть побежден непредвиденным вмешательством неведомых сил. В таком обществе герой не достигает своей истинной мощи, ведь его человеческие способности не осуществляются полностью, и хотя он может заботиться о чести, это не первая и не единственная его забота. Жизнь героя проходит в столкновениях с неожиданными случайностями, которые превращают его в игрушку сверхъестественных сил.

Различие между шаманской и собственно героической поэзией можно продемонстрировать двумя примерами, в каждом из которых есть оба элемента, но степень их присутствия столь различна, что мы можем совершенно уверенно причислить один из них к шаманской поэзии, а другой — к героической. В тибетских сказаниях о царе Кесаре (Гесэр, Гесар) из Лина говорится о великом воине, возможно действительно существовавшем, который считается как раз таким, каким и должен быть герой[13]. Он и в самом деле обладает многими героическими качествами. Необычайное рождение и детство, уничтожение врагов, сила, богатство и ум, битвы и победы делают его похожим на героя, но успехом своим он почти всегда обязан волшебству. Кесар способен не только принимать любой облик, какой он только пожелает, будь то человека или животного, но и создавать призраков, которые выглядят как живые люди и могут так напугать его врагов, что те сами сдаются в плен. Во всякой критической ситуации он прибегает к колдовству, и на самом деле ему не место среди людей, ведь он — реинкарнация верховного божества и находится под покровительством четырех духов, помогающих ему, когда надо. С другой стороны, якутские поэмы, к примеру, на первый взгляд содержат множество магических элементов. Иногда герои их, действительно, шаманы и, как правило, вполне способны совершать магические действия. Но когда дело доходит до войны, эти герои обычно полагаются не на колдовство, а на силу оружия; в этом вся разница. Тем

[13] G.N. Roerich. *The Epic of King Kesar of Ling // Journal of Royal Society of Bengal.* VIII. 1942. Я обязан этой ссылкой мистеру У.А. Добсону. Поэмы сохранились на разных диалектах Тибета, а также на монгольском и бурушаски. Полный пересказ сказания дан в кн.: A. David-Neel. *The Superhuman Life of Gesar of Ling.* London, 1932. (Бурушаски — генетически изолированный язык, распространенный в горных местностях в отрогах Каракорума. — (*Примеч. пер.*)

самым якутские поэмы — героические, а тибетские — шаманские, поскольку они исходят из иного взгляда на ценность человека и его возможности. Самое главное в сказаниях о Кесаре — сверхъестественная сила героя, в якутских же поэмах важнее всего физические и умственные способности, которые могут быть необычными, но всегда остаются узнаваемо человеческими. Различие между шаманской и героической поэзией в значительной мере определяется расстановкой акцентов; однако никакая поэма не может считаться истинно героической, если главные достижения героя не совершаются более или менее человеческим способом.

Конечно, бывает так, что позже элементы шаманской поэзии вторгаются в собственно героические сказания. Более того, возможно даже, что именно это произошло с поэмами о царе Кесаре. Поскольку поэтические сказания складывались в Тибете с добуддистских времен, вполне вероятно, что черты шаманизма привнесены самими буддистами и что мотивы эти изменили и усложнили более раннюю, подлинно героическую поэзию. Однако это не отменяет главной идеи: шаманская поэтическая традиция более примитивна, чем героическая, и, как правило, предшествует ей исторически. В героическом повествовании, по-видимому, смещается угол зрения — от магического к антропоцентрическому. Такие изменения могут быть постепенными; ведь нужно время, чтобы осознать эту новую точку зрения и сложить песни, удовлетворяющие новым требованиям. Этот процесс мог сопровождаться сложением стихов (одного или двух видов), близких героическому мировосприятию, в частности — панегириков и плачей, распространенных во многих странах. Одни прославляют деяния великого человека, обращаясь к нему самому, другие воздают ему хвалу, оплакивая его смерть. Увековеченные таким образом великие деяния и достоинства часто и оказываются тем материалом, который героические поэты кладут в основу своего объективного повествования. Более того, панегирики и плачи чаще всего слагаются в том же стиле и размере, что и собственно героическая поэзия; и действительно, в русской и тюркской литературе у обоих видов почти одинаковы манера выражения и лексический состав. Панегирики и плачи весьма сходны с героической поэзией в ее склонности к изо-

бражению благороднейших человеческих достоинств. Великий человек завоевывает победу в бою или на состязаниях; он — величайший охотник, отец своего народа, гостеприимный хозяин, верный товарищ, обладающий исключительным мужеством и мудростью. В таких поэмах почести, оказываемые герою, понимаются как закономерный итог жизни, завоеванный великими свершениями. И панегирик, и плач воспевают славу человека в определенный критический момент, разделяя тем самым героический взгляд на мир.

Панегирик чествует героя в его присутствии и слагается обычно вскоре после совершенного им деяния. Например, один из древнейших памятников еврейской поэзии, «Песнь Деворы», датируемая примерно 1200 годом до н.э., пронизана героическим духом и радостью победы над могущественным врагом. Повествование ведется в яркой реалистической манере, можно сказать, в искусном приключенческом стиле, но песнь остается панегириком. Если Девора и Барак действительно ее пели, что очень вероятно, они неприкрыто восхваляли Иаиль, убийцу Сисары:

> Да будет благословенна между женами Иаиль, жена Хевера Кенеянина, между женами в шатрах да будет благословенна (*Суд.* 5, 24).

Панегирики такого типа были широко распространены по всему миру. Они существовали не только у тех народов, у которых была героическая поэзия, например у греков, германцев, славян, азиатских тюрков, некоторых народов Кавказа, но даже и у тех, у кого никогда не было такой поэтической традиции, например у полинезийцев, зулусов, абиссинцев, туарегов и галлов. Панегирики обычно не бывают пространными и, конечно, не пытаются соперничать в этом смысле с героическими поэмами. Их взгляд на мир близок героической поэзии, но им недостает объективности и независимости героических поэм.

Плач очень близок панегирику — он подробно рассказывает о достижениях великого человека, хотя и печалится о его кончине. Героическая направленность нередко проявляется в нем достаточно ярко, как, например, в другом древнееврейском поэтическом произведении — плаче Давида о Сауле и Ионафа-

не (1010 г. до н.э.), восхваляющем погибших воинов: «... быстрее орлов, сильнее львов они были» (*2 Цар.*, 1, 23). Но восхваление это вдохновлено современными событиями и сложено поэтом в память о людях, которых поэт любил и потерял:

> Дочери Израильские! Плачьте о Сауле, который одевал вас в багряницу с украшениями и доставлял на одежды ваши золотые уборы.
>
> Как пали сильные на брани! Сражен Ионафан на высотах твоих.
>
> Скорблю о тебе, брат мой Ионафан: ты был очень дорог для меня; любовь твоя была для меня превыше любви женской.
>
> Как пали сильные, погибло оружие бранное (*2 Цар.*, 1, 24–27).

Такое чувство личной утраты — суть плача, и хотя оно легко становится условным, без него плач обойтись не может. Плач родился из печали по умершему, и, несмотря на то что хвала естественным образом смешивается с печалью, горе занимает в нем главное место. Подлинной горестью пронизана песнь Килугена Бахадура над телом Чингисхана, когда того везут на повозке к месту погребения:

> Однажды ты налетел как сокол! Трясущаяся повозка сейчас везет тебя! О, мой царь!
>
> Неужели ты и вправду покинул твою жену, и твоих детей, и собрание твоего народа?
>
> О, мой царь!
>
> Гордо кружа, подобно орлу, вел ты нас когда-то,
>
> О, мой царь!
>
> А теперь ты споткнулся и упал, как необъезженный жеребенок,
>
> О, мой царь![14]

Плач отражает дух героического общества не с драматической объективностью, но с точки зрения личного переживания. Он показывает, что чувствуют люди, когда их жизни коснулась утрата. Поэт слишком близко воспринимает событие, чтобы изображать его с художественной отстраненностью, характерной для героического повествования.

Тем не менее сходство между панегириком, плачем и героической поэзией столь значительно, что между ними должна существовать какая-то связь. Исторически первыми, видимо,

---

[14] Yule-Cordier. *Travels of Marco Polo.* London, 1903. I. P. 351 (*букв. пер.*).

возникли панегирик и плач, но не только потому, что они проще и менее объективны, а потому, что они обнаруживаются в тех обществах, где героической поэзии нет. Причин ее отсутствия несколько. Во-первых, это может быть простая неспособность подняться от стихов, сложенных по какому-то случаю, до самостоятельного вида искусства. Возможно, так обстоит дело у некоторых африканских народов: они с удовольствием восхваляют победные деяния героев, но обращаются в своих стихах только к отдельным реальным людям и сочиняют только для них. Эти воззрения чрезвычайно родственны тому героическому духу, который сквозит в маленькой хвалебной песне, сочиненной придворным поэтом для короля Уганды:

Твои ступни — молоты,
Сын леса.
Велик страх пред тобой;
Велик твой гнев,
Велик твой мир,
Велика твоя мощь[15].

Концепцию исключительного человека, представленную в этих стихотворениях, можно обнаружить в абиссинском плаче о военачальнике амхарских племен:

Увы! Саба Гадис, друг всех людей,
Пал в Дага Шаха от руки Оубешата!
Увы! Саба Гадис, опора всех бедных,
Пал в Дага Шаха, утопая в крови!
Люди этой страны обретут ли благо,
Съев початки кукурузы, выросшей на его крови?[16]

Хотя эти песни, как и многие им подобные, показывают истинное восхищение энергичным и благородным мужским характером, они возникли у народов, не имеющих героической поэзии и не продвинувшихся дальше панегириков и плачей. Видимо, им оказались не по плечу интеллектуальные усилия, необходимые для такого прорыва.

---

[15] Chadwick. *Growth* III. P. 579.
[16] Ibid. P. 517.

Ограниченность такого мировосприятия особенно отчетливо может быть показана на примере зулусской поэзии. Зулусы начала XIX века — это страшная и мощная сила, действующая под предводительством царя Чаки, который, сочетая умелую тактику с более чем жестокой дисциплиной, стал величайшим завоевателем, заставившим бояться и уважать себя и своих подданных, и соседние народы. Вот кто, подумаем мы, вполне подошел бы на роль центрального персонажа героической песни; но, по-видимому, он упустил такую возможность, так как в память о нем остались только панегирики. Один из них показывает, как воспринимали его воины:

Ты расправился, ты покончил со многими народами,
А теперь, куда ты отправишься на битву?
Эй! А теперь, куда ты отправишься на битву?
Ты покорил многих царей,
А теперь, куда ты отправишься на битву?
Ты расправился, ты покончил со многими народами,
А теперь, куда ты отправишься на битву?
Ура! Ура! Ура!
А теперь, куда ты отправишься на битву?[17]

Все очень элементарно и просто: перед нами сиюминутный и неистовый восторг. Несколькими годами позже преемник Чаки, Дингаан, который и близко не походил на него способностями и умом, был возведен на пьедестал славы с куда большими героическими почестями. Вторая песнь восхваляет силу и отвагу царя и не гнушается упомянуть об убийстве старшего брата, Чаки, и другого брата, Умлангани. Сквозь сто шестьдесят одну строку своей песни поэт проводит единую мысль о чудесной отваге и непреодолимой силе своего господина и восхваляет Дингаана как самого великого героя. Он, разумеется, великий завоеватель:

Ты — царь, сокрушивший головы иных царей.
Ты проходишь по горам, где не смогли пройти другие,
Ты находишь проход там, откуда нет выхода.
Ты проводишь там дороги, да, дороги.

[17] J. Shooter. *The Kafirs of Natal.* London, 1857. P. 268 (*букв. пер.*).

Ты уводишь стада с берегов Тугелы
И стада Бабананкоса, народа, искусного в ковке железа.
Ты и вправду могуч, дерзновенный.

Эти строки обещают многое, но далее поэт восхваляет Дингана за качества, которые обычно не считаются героическими, хотя, рассуждая строго логически, могли бы ими быть — особенно там, где речь идет о твердости и безжалостности:

Ты заставляешь весь мир хранить молчание.
Ты заставил замолкнуть даже войска;
Твои войска всегда подчиняются тебе:
Ты говоришь, и они идут;
Ты говоришь, и они идут снова.
Все славят царя, которому нет равных.

И хотя Дингана убил Чаку, именно с ним его сравнивают, а по сути, и отождествляют как великого завоевателя:

Ты — Чака; ты заставляешь людей трепетать.
Ты грохочешь, как мушкет.
От грозного звука, тобою содеянного,
Жители в городах бегут прочь.
Ты — великая тень Зулу,
И потому ты высишься и достаешь до всех земель[18].

Здесь, несомненно, проявляется героический идеал могущественного монарха, хотя искусство поэта и не выходит за рамки панегирика. Его взгляд ограничен сиюминутным, он не воспринимает великие события объективно. Такая узость точки зрения может быть причиной того, почему у африканских племен по большей части нет героической поэзии. Настоящее настолько захватывает и поглощает их, что у них не возникает потребности усложнять свою задачу прошлым и воображаемым. Как, воспевая Дингана, поэт говорит о недавнем прошлом только затем, чтобы показать своего героя в его нынешней славе, так и остальные африканские поэты, видимо, не хотят или не могут создать песни о героических деяниях, которые были бы увлекательны сами по себе, а не содержали

[18] Ibid. P. 310 ff. (*букв. пер.*).

призыва к действию или не служили средством прославления конкретной личности.

Вторая причина, из-за которой не смогла развиться героическая традиция, быть может, прямо противоположна тому, что, по всей видимости, происходит у африканских народов. Истоки китайской поэзии затеряны далеко в прошлом, и большая часть ранних памятников несомненно погибла. Тем не менее кажется совершенно неправдоподобным, чтобы у китайцев была героическая поэзия. Фрагменты рифмованных повествований, как, например, отрывок из «Шань хай цзин» («Книга гор и морей») о битве Юй с девятиглавым драконом, позволяют предположить, что у китайцев было нечто вроде пра-героической поэзии[19]. Ясно и то, что они могли слагать стихи напряженного действия, как показывает, например, надпись, сохранившаяся на каменном барабане в конфуцианском храме в Пекине (примерно VIII век до н.э.):

Наши колесницы крепки,
Наши кони под стать друг другу,
Наши колесницы прекрасны,
Наши кони сильны;
Наш господин едет на охоту, едет потешиться.
Олених и оленей быстрых
Наш господин ищет.
Наши рогатые луки упруги;
Упругий лук у нас в руках.
Мы преследуем больших зверей.
Они идут стуком копыт, идут великими стадами.
Вот мы преследуем, вот мы останавливаемся.
Олениха и олени ступают осторожно...
Мы преследуем тех, что всех выше;
Они идут, бросаясь рогами вперед,
Мы сразили самых сильных, мы сразили самых высоких[20].

Это охотничья песня, по своей неторопливостью она напоминает героическое повествование. В песне прославляются удач-

[19] Кн. 8; другая версия в Кн. 17. Этой ссылкой я обязан профессору Отто Мэнхену (см.: *Каталог гор и морей*. М., 1977).

[20] Arthur Waley. *The Book of Songs*. London, 1937. P. 290. Поэт Хан Юй (768–824) написал стихи о каменных барабанах; см.: R.C. Trevelyan. *From the Chinese*. Oxford, 1945. P. 30 ff.

пая охота, величие духа и мастерство охотников; в ней отражена гордость мужчин, поставивших перед собой сложную задачу и выполнивших ее; рассказ ведется в реалистической манере, умело подобраны факты. Но это не героическая поэзия, объективное повествование, а личное изложение событий, и хотя в песне нет явного восхваления, это, по сути, панегирик, пропетый охотниками самим себе.

Тот же героический дух можно увидеть в других китайских стихах, несомненных плачах. Небольшое стихотворение «Битва» Цюй Юаня (332—295 гг. до н.э.) выражает восхищение битвой и славой, которую дарует смерть павшим в сражении. Однако, несмотря на живое изображение битвы, это, конечно, плач, и заключительные строки убеждают нас в том:

> Стойких до конца, их не смогли запугать.
> Их тела были изранены, но их души обрели Бессмертие —
> Вожди среди теней, герои среди мертвых[21].

Похожее настроение передано в анонимном стихотворении «Бой к югу от дворца», написанном около 124 года до н.э. Захватывающий рассказ тоже исполнен подлинной мощи:

> Воды текли глубоко,
> В заводи чернел тростник.
> Всадники сражались и падали замертво:
> Их лошади бродили и ржали.

Здесь тоже — в последних строках — личная дань смерти, а не объективное повествование о действиях воинов:

> Я думаю о вас, верные воины;
> Ваш ратный труд не будет забыт.
> Ведь утром ушли вы на битву,
> А ночью вы не вернулись[22].

Китайцы посеяли зерна героической поэзии, но взрасти им не дали. Объяснение может быть в том, что высочайшая интеллектуальная мощь, всегда накладывавшая свой отпечаток

---

[21] Arthur Waley. *170 Chinese Poems*. London, 1918. P. 23 (*букв. пер.*).
[22] Ibid.

на развитие китайской цивилизации, ее ничем не скованный индивидуализм и стремление к самоутверждению оказались враждебными героической поэзии.

Вероятно, что-то подобное произошло и в Израиле. Евреи, как и китайцы, сочиняли панегирики, например — «Песнь Деворы»[23], песни, которые женщины пели вернувшимся после битвы с филистимлянами Саулу и Давиду[24], и плачи, как Давидов плач о Сауле и Ионафане[25] и об Авенире[26]. Однако свидетельств о существовании подлинной героической поэзии не сохранилось. Ее место было в значительной степени занято прозаическими повествованиями, вроде рассказа о Сауле и Давиде или о Самсоне и филистимлянах. У этих прозаических сказаний много общего с героической поэзией. Такие приключенческие истории слагались ради развлечения; они изобилуют речами и описательными деталями; они написаны с точки зрения светской, а не религиозной и значительно отличаются от таких сюжетов, как рассказ об Илии и Элише (Елиссе). С другой стороны, сказания эти скорее историчны, нежели героичны. Они эпизодичны, их герои более жизненны и менее идеальны. В самом деле, все заглавные персонажи, кроме Самсона, — не герои в полном смысле слова. Саул наделен царскими качествами и трагической судьбой, Давид — яркой и блестящей молодостью, но верность историческим фактам снижает героический тон, и перед нами скорее летопись, нежели сказание. В Израиле плачи и панегирики не переросли не только в героическую поэзию, но даже и в героическую прозу. «Песнь Деворы» позволяет предположить, что евреи могли создать героическую поэзию, сходную с той, которую сложили их семитские родичи в «Эпосе о Гильгамеше», но что-то их удержало. Даже восславив великие образы судей и царей, они не использовали многих возможностей. Позднее же укрепившаяся роль церкви, безусловно, остудила пыл искусства, столь высоко вознесшего индивидуального героя[27].

---

[23] *Суд.* V.

[24] *I Цар.* 18, 7; 21, 11.

[25] *II Цар.* 1, 19–27.

[26] Там же. 3, с 33 и далее.

[27] Что-то подобное, вероятно, произошло в Египте, хотя там устрашающей силой была власть фараонов, считавших себя спутниками богов; ср. с победной песнью Тутмоса Великого, цит. по: H.R. Hall. *Ancient History of the Near East*, 4th ed. London, 1919. P. 250 ff.

В ряде стран героическая поэзия могла возникнуть, но так и не достичь зрелости, и эта несложившаяся традиция в некотором смысле обусловлена соображениями художественного порядка. Может оказаться, что люди предпочитают поэзии прозу, и тогда самым распространенным жанром сказаний о подвигах становится сага. Она вполне соответствует истинно героическому взгляду и в полной мере является повествованием героического типа. Так, видимо, обстояло дело с ирландцами. Ирландцы создали обширную прозаическую традицию, которая трактует те же темы, что и героическая поэзия, — насильственная смерть, угон скота, похищение женщин, битвы, празднества и месть. Они породили таких великих героев, как Кухулин и Конхобар, их сказания изобилуют искусно сплетенными речами, детальными описаниями оружия, одежд, внешнего облика воинов. Более того, сказания в прозе часто содержат поэтические вставки, чаще всего — в форме речей, но иногда и в виде обычного повествования. В саге «Сватовство Ферб», где рассказывается о том, как Конхобар врывается на свадебные торжества и устраивает великое побоище, стихотворные фрагменты повествовательны и древнее, чем проза, в которую они вставлены[28]. Более того, стихи эти чаще всего имеют форму так называемых «риторик», одиночных строк, которые, вероятно, старше обычных строф. По-видимому, когда-то в Ирландии существовала героическая поэзия, не сумевшая по каким-то причинам удержать свои позиции и лишь фрагментарно сохранившаяся в прозаических сагах. Нечто подобное могло происходить и у туркмен, создавших большой цикл прозаических сказаний о герое Кёроглы (Гёроглы, Гороглы)[29]. Цикл начинается рождением героя и заканчивается его смертью, причем изображение его действий пронизано явным героическим духом: это касается и грабительских нападений на караваны, и проникновения переодетого героя в лагерь врага, и одиночных поединков, из которых он не всегда выходит победителем, и его стремления отомстить любыми средствами. Сам герой часто принимается петь, и для этого используются стихи, хотя основное повествование ведется в

[28] A.H. Leahy. *The Courtship of Ferb.* London, 1902 (и проза, и поэзия даны в англ. пер.).

[29] A. Chodzo. *Specimens of the Popular Poetry of Persia.* London, 1842.

прозе. Искусство туркмен имеет много общего с героической поэзией киргизов, однако, хотя певцы и знают, как слагать стихи, они не часто обращаются к ним и, похоже, не используют их в существующих повествованиях. Здесь, как и в Ирландии, все выглядит так, словно по каким-то техническим или художественным причинам предпочтение отдавалось прозе. Героический дух сохраняется, но, возможно — из-за устной импровизации, он никогда не достигает у туркмен такого высокого накала, как у киргизов; проза становится обычным средством для передачи сюжета. Ограничивая поэтическую речь песнями и речами, которые произносят герои, туркменские певцы выказывают лучшее чувство стиля, нежели их ирландские коллеги. Не вызывает сомнений и то, что в своих стихах они пользуются многими традиционными и устойчивыми средствами и, поскольку объем поэтических вставок обычно незначителен, им удается справиться с проблемами, вызванными импровизацией. Существование такого неправильного смешанного искусства, состоящего из прозы и поэзии, у двух народов, пространственно значительно удаленных друг от друга, позволяет предположить, что, как в Ирландии, где героическая поэзия постепенно сменилась прозой, сходные процессы протекали и у туркмен. Они достаточно близки киргизам, чтобы иметь те же самые поэтические формы, и, возможно, были времена, когда у них существовала героическая поэзия; однако у них, как у ирландцев, поэзию в значительной степени вытеснила проза, и она сохранилась лишь внутри прозаического повествования в драматических речах и тому подобном.

Таким образом, героическая поэзия напоминает панегирик и плач общей точкой зрения на мир и примитивную догероическую поэзию тем, что касается большинства ее технических приемов. Опасно строить на этом далеко идущие выводы, но если мы правы, считая, что панегирик и плач представляют собой более раннюю стадию развития, то, возможно, объективная героическая поэзия возникла тогда, когда догероическая, шаманская поэзия соприкоснулась с духом панегирика или плача. В результате появилась поэзия нового типа, которая, с одной стороны, сохраняет форму объективного повествования, а с другой — служит для изложения сказаний, воплощаю-

щих новый идеал мужественности. Как только общество обнаружило, что человек добьется гораздо большего своими собственными усилиями, а не верой в магию, и пришло к убеждению, что подобные усилия делают ему честь, оно изменило свою философию. Вполне вероятно, что первые проблески такого мировосприятия проявились в восхищении чьими-то личными свершениями или в скорби о невосполнимой утрате. Однако это не могло произойти намного раньше того времени, когда люди захотели увидеть вновь обнаруженные качества в более масштабном и более постоянном виде. Тогда и возникла героическая поэзия, повествующая о том, как жили великие, как они умирали и как осуществляли те чаяния, ради которых родились на свет. Истинна эта теория или нет, вполне вероятно, что героическая поэзия, с одной стороны, почерпнула многое из шаманских повествований, с их способностью вести рассказ ради самого рассказа, а с другой — из панегирика и плача, с их восторженным подчеркиванием тех дарований, которыми человек завоевывает восхищение окружающих.

Некоторые указания на эти процессы и на то, как они развивались, можно обнаружить в русской традиции. В XII веке центром русской цивилизации был Киев, где существовала собственная поэтическая школа. Именно там, несомненно, и создавались *былины*[30] или героические песни, подобные тем, что до сих пор процветают в отдаленных уголках России. Киев — родина многих персонажей и событий, сохранившихся в современных былинах, оттуда же пришли и пейзажные сцены, до сих пор описываемые певцами, которые живут и слагают песни в местах с совершенно иной природой. Образцы этих ранних былин не сохранились. Мы располагаем лишь «Словом о полку Игореве», датируемым 1187 годом[31]. Рассказ о героических событиях ведется в возвышенном стиле, с ис-

[30] Словом *былина* (мн.ч. *былины*) ныне принято обозначать русские героические песни. Впервые оно было использовано Сахаровым в сборнике *Песни русского народа* в 1839 г., он взял это обозначение из выражения *«по былинам»* из *Слова о полку Игореве*, что значит «согласно фактам».

[31] В кн. *La Geste du Prince Igor* (New York, 1948), на с. 146, М. Шефтель датирует время создания произведения промежутком между 25 сентября и концом октября 1187 г. В том же томе (с. 235–360) Р. Якобсон опровергает теорию А. Мазона о том, что *Слово о полку Игореве* — это «оссианическое» произведение XVIII века.

пользованием характерных для *былин* приемов, среди которых особенно выделяются «фиксированные» эпитеты и так называемые «отрицательные подобия», выступающие в функции сравнений. Замысел поэмы достаточно широк, и она значительно длиннее большинства панегириков. И тем не менее это панегирик, а не героическая поэма. Набег, о котором идет речь, произошел в 1185 году, и поэма рассказывает об этих драматических событиях, извлекает из них практические уроки и отдает дань восхищения киевскому княжескому дому. Если произведение напоминает героическую поэму объективным тоном повествования и речами, которые произносят действующие лица, то свою панегирическую сущность оно целиком выдает финальными строками:

> Слава Игорю Святославичу,
> Буй туру Всеволоду,
> Владимиру Игоревичу!
> Здраве будьте, князья и дружина,
> борясь за христиан против нашествий поганых!
> Князьям слава и дружине!
>
> (*Слово о полку Игореве*, с. 80)

«Слово о полку Игореве» балансирует на грани соприкосновения с героической поэзией и родилось в обществе, где она была распространена. На примере этого произведения мы можем видеть, как тесно были связаны между собой оба вида поэтического искусства и каким несложным был, вероятно, переход от панегирика к объективному повествованию.

В то же время «Слово о полку Игореве» знакомо с иным, более ранним видом поэзии, которым являлась, видимо, поэзия догероическая, шаманская. В начале «Слова» поэт размышляет, петь ли ему песнь «по былинам нашего времени», а не «по замышлению Бояна». Затем он произносит такие слова:

> Боян же вещий
> если хотел кому песнь воспеть,
> то растекался мыслию по древу,
> серым волком по земле,
> сизым орлом под облаками.

Вспоминал он, как говорил,
первых времен усобицы.
Тогда напускал десять соколов на стадо лебедей:
какую лебедь настигали,
та первой и пела песнь —
старому Ярославу,
храброму Мстиславу,
что зарезал Редедю пред полками касожскими,
красному Роману Святославичу.
(*Слово о полку Игореве*, с. 54)

Чуть позже поэт обращается к Бояну, желая, чтобы был он жив и поведал об Игоревом войске:

О Боян, соловей старого времени!
Вот бы ты походы те воспел,
скача, соловей, по мысленному дереву,
летая умом по подоблачью,
свивая славу обеих половин сего времени,
рыща по тропе Трояна
через поля на горы.
(*Слово о полку Игореве*, с. 56)

Автор «Слова» разграничивает современное искусство поэзии, которым занимается он сам и которое предстает реалистическим и правдивым, и более древнее искусство Бояна. Речь его — это поучение. Когда Боян именуется провидцем и говорится, что он бежит, как волк, или летит, как орел, мы поневоле вспомним слова, которыми в популярных русских былинах описываются самые древние герои, вроде Вольги Всеславьевича:

Щукой-рыбою ходить ему в глубоких морях,
Птицей-соколом летать под оболока,
Серым волком рыскать во чистых полях.
(Рыбников, I, 10)

Подобно тому как Вольга — наполовину чародей или шаман, способный менять свой облик, так и Боян, несомненно, притязал на обладание теми же способностями и был, скорее всего, шаманским певцом, приобретшим свои знания магическими средствами. Автор «Слова» рационализирует дарова-

ния Бояна, добавляя к своему рассказу о них такие слова, как «растекался мыслию», но старое представление о певце сквозь это описание все равно просматривается. Более того, особенно значимым становится сравнение Бояна с человеком, который ловит лебедей с помощью соколов. Боян рассказывает о прошедших временах, неведомых ему лично, посредством некоего прови́дения. Он отпускает на волю свои способности, и рождается песнь. Это означает, что Боян в большой степени полагается на вдохновение, предъявляя ему особые требования. Повествует он об исторических событиях, но догероическим способом. Тем самым мы можем увидеть в русской традиции ту схему развития, которая вполне согласуется с нашей теорией происхождения героической поэзии. Русские былины, с их описанием героев и героических деяний, вероятно, вышли из догероической поэзии, вроде Бояновой, но своим духом они во многом обязаны таким панегирическим сочинениям, как «Слово о полку Игореве».

Сходный путь развития, по всей видимости, прошла и древнегреческая традиция, хотя сохранившиеся свидетельства фрагментарны и неубедительны. Полного расцвета героическая поэзия достигает, вне всякого сомнения, в гомеровских поэмах, однако есть указания на то, что им предшествовала поэзия самого разного рода. Греки приписывают первые поэтические произведения Мусею и Орфею. Возможно, их на свете не было, и, конечно, сочинения их не сохранились, но легенды о них проясняют ранние представления о природе поэта и его функциях. Прежде всего поэт был волшебником. И Геродот[32], и Платон[33] приписывают магические способности Мусею, а Еврипид сообщает о магических дарованиях Орфея[34]. Во-вторых, древний поэт обладает совершенно особым знанием не только о всех вещах на земле, но также о прошлом и о будущем. Словами, которыми Гомер описывает пророка Калхаса, «ведал он все, что минуло, что есть и что бу-

[32] Геродот. VIII, 96; IX, 43.

[33] *Государство* 364 e; *Протагор* 316 d.

[34] *Алкеста* 968, *Киклоп* 646.

[35] *Илиада* I 70. На этрусском зеркале в Ватикане Калхас изображен с крыльями, которые, как показывает Дж. Бизли (JHS. XIX, 1949. P. 5), являются знаком его сходства с шаманом.

дет»[35], Гесиод в несколько измененной форме говорит о себе самом, когда рассказывает, как на горе Геликон ему явились Музы и одарили его способностью петь[36]. Когда Гесиод заявляет, что он пророк или чародей, он выказывает свое родство не только с Мусеем и Орфеем, но и с современными шаманами, считающими свое знание не менее обширным. Например, шведский этнограф Кастрен встретил некоего Кёгель-Хана, который говорил о себе так: «Я — шаман, знающий будущее, прошлое, все, что есть в настоящем, и над землей, и под землей»[37]. Знание историческое дополняется здесь знанием физического мира. О тюркских мудрецах говорят, что они знают число звезд на небе, рыб в море, цветов на земле[38]; так и греческие легенды сообщают, что однажды прорицатели Калхас и Мопс состязались в том, чтобы точно сказать, сколько плодов на смоковнице, и Мопс победил[39]. Видимо, эти элементы шаманизма притаились на заднем плане греческой поэзии, и хотя они не оставили следов в гомеровских поэмах, но дают о себе знать позже фигурой Аристея из Проконнеса, о котором говорится, что он мог обозреть всю землю, высвободив душу из телесной оболочки[40]. Греки, с их любовью к фактам и разуму, отрицали древние магические притязания, но те все же лежат где-то на заднем плане, и традиция связывает их с ранней поэзией.

С другой стороны, греки тоже сочиняли панегирики и плачи, разделяя свойственный им взгляд на мир. Оба жанра обнаруживаются у Гомера. Когда Ахилл убивает Гектора, он оборачивается к ахейцам и говорит им:

> Ныне победный пеан воспойте, ахейские мужи;
> Мы же пойдем, волоча и его, к кораблям быстролетным.
> Добыли светлой мы славы! Повержен божественный Гектор!
> Гектор, которого Трои сыны величали, как бога!
>
> (*Илиада*, XXII, 391–394)

---

[35] *Теогония* 32.

[36] Castrén. *Nordische Reisen und Forschungen*. St.Petersburg, 1866. IV. S. 202.

[37] N.K. Chadwick. *Poetry and Prophecy*. London, 1942. P. 2.

[38] Гесиод, фр.160.

[39] Максим Тирский X 3.

Перед нами простой панегирик, который герой — и это вполне в его духе — поет со своими товарищами в свою честь. Так и Фетида, услышав о смерти Патрокла, заводит плач, а Нереиды вторят ей[41]. Когда Ахиллу приносят тело Патрокла, он оплакивает его[42]; а когда тело Гектора приносят в Трою, его оплакивают троянские женщины[43]. Гомер знал и панегирики, и плачи и искусно приспосабливал их к своему героическому повествованию. Конечно, он далек от притязаний и практики шаманизма, но его предвестники, задавшие мощные критерии греческой героической поэзии, могли когда-то в древние времена обнаружить, что почитание человеческих достижений, отраженное в панегириках и плачах, открывает новые перспективы для повествования, и тем самым отбросить старые связи с магией.

Героическая поэзия живет бок о бок с панегириками и плачами и исполняет свои собственные, отличные от них, функции. В то время, как они предназначены главным образом особым людям и в особых обстоятельствах, героическая поэзия рассчитана на всеобщие сборища и может исполняться по первому требованию. Однако между этими двумя видами поэзии, несомненно, существует некое взаимодействие. В обоих, без всякого для них ущерба, может использоваться один и тот же стиль и метр; героическое мировосприятие, а порой и героические темы переходят из одного вида в другой. Результатом становится их постоянное взаимовлияние, и не всегда просто определить, к какому жанру относятся некоторые произведения. Например, англосаксонская песнь «Битва при Брунанбурге» повествует о поражении, нанесенном Этельстаном объединенным армиям Константина, короля скоттов, и Анлафа, короля викингов, в 937 г. Рассказ пронизан героическим духом и своим любованием победными действиями и высокой оценкой завоеванной Этельстаном славы напоминает героическую поэму. С другой стороны, песнь, конечно, восхваляет Этельстана и его воинов, а в сцене триумфального финала чувствуется и атмосфера панегирика:

---

[41] *Илиада* XVIII 50–51.
[42] Там же, XVIII 315–16.
[43] Там же, XXIV 720–722.

Не случалось большей
сечи доселе на этой суше,
большего в битве смертоубийства
клинками сверкающими, как сказано мудрецами
в старых книгах, с тех пор, как с востока
англы и саксы пришли на эту
землю из-за моря, сразились с бриттами,
ратоборцы гордые разбили валлийцев,
герои бесстрашные этот край присвоили.
(*Битва при Брунанбурге*, 66–75)

«Битва при Брунанбурге» так замечательно балансирует между панегириком и героической поэзией, что было бы излишне педантичным пытаться отнести ее раз и навсегда к тому или другому виду поэзии. Несомненно, она была написана, чтобы порадовать Этельстана после битвы. Слагая ее, поэт взял за образец героическую модель, и ему почти удалось сделать так, что поэма заняла свое собственное место в древнеанглийской поэтической традиции.

Такого же рода взаимодействие между героической поэзией и плачем можно увидеть в греческой песне «Смерть императора Константина Драгазиса», сложенной, по-видимому, вскоре после того, как турки взяли Константинополь в 1453 году. В песне оплакивается одновременно падение города и гибель византийского императора. То, что это действительно плач, становится ясно из начальных строк:

О, христианский люд Востока и Запада, плачьте, стенайте,
Пролейте слезы и оросите ими величие этих развалин.
(«Смерть императора Константина Драгазиса», *пер. букв.*)

Начавшись таким образом, песня дальше выдержана в фактографическом и объективном тоне. В ней назван точный день взятия города — вторник, 29 мая 1453 года, а затем следует описание того, как завоеватели срывали наземь образа, разбивали кресты, въезжали на конях в церкви, убивали священников и насиловали девственниц. Все это подходящий материал для плача. Однако от описания картины разгромленного города поэт переходит к тому, что очень напоминает героическое повествование, — он рассказывает о смерти императора:

И когда Константин Драгазис, царь Константинополя,
Услыхал вести о том, что случилось, о делах жестоких и тяжких,
Предался он плачу, побагровел от горя, не знал утешения.
Копье свое он взял в руку, опоясал себя мечом своим,
И затем вскочил на свою кобылицу, свою кобылицу с белой гривой,
И нанес множество ударов нечестивым псам, туркам, сыновьям Агари,
Шестьдесят янычар он сразил, десять пашей жизни лишил,
Но преломился меч в его руке, и копье его великое разбилось вдребезги;
Один-одинешенек стоял он там, и никто не пришел на подмогу ему,
Воздел он очи свои к небесам, и произнес он молитву:
«О, Бог и Господь всемогущий, мир создавший,
Сжалься над твоим народом, сжалься над этим градом!»
В ту минуту ударил его турок со всей силой, на голову его обрушил удар,
И с боевого коня своего рухнул на землю Константин несчастный,
И лежит он на земле распростертый, кровью и пылью покрытый.
И отсекли они голову от его тела, и насадили на пику,
И внизу, под лавровым деревом, захоронили тело его.

(«Смерть императора Константина Драгазиса», *пер. буквальный.*)[44]

Поэма начинается как плач и заканчивается как героическая песнь, но если ее надо как-то классифицировать, то это, без сомнения, плач.

Еще один случай взаимодействия обоих видов поэтического искусства обнаруживается во многих текстах, которые не связаны с современными событиями как непосредственным поводом для их создания и, строго говоря, могут считаться героическими, однако испытали влияние плача. Валлийская поэзия почти не содержит героических, в точном смысле этого термина, повествований, но включает в себя ряд плачей о мужах героического века, например плач по Овейну, сыну Уриена, и по Кунедде в «Книге Талиесина», Уриену и Киндилану в «Красной книге Хергеста»[45], у ирландцев же есть плач по Кухулину его жены Эмер[46]. В других странах плач незаметно переходит в героическое повествование, нередко оставляя яркие следы. Некоторые русские былины очень напоминают плачи об исторических персонажах, при этом они перени-

[44] Цит. по: Legrand. P. 75. Другие версии того же сюжета см. в: Garratt. P. 278; Passow. CXCIV.

[45] Chadwick. *Growth* I. P. 38.

[46] Ibid. P. 54.

мают даже стандартную форму плача. К примеру, песни о смерти Ивана Грозного, Петра Великого, Екатерины II и Александра I[47] следуют одной и той же схеме. Сначала идет вступление, в котором подходящее случаю сравнение создает меланхолическую атмосферу; затем поэт описывает молодого солдата, стоящего на страже; в конце концов солдат говорит, что значит смерть его господина для войска. Речь солдата — не что иное, как плач. В основе этих песен лежит современный исторический факт, хотя, несомненно, авторы существующих версий очень сильно отдалены во времени от великих людей, которые в них оплакиваются. Некоторые песни «Старшей Эдды», особенно «Первая Песнь о Гудрун», создают свой драматический эффект речами, в которых разные персонажи оплакивают свою скорбь и утрату. Болгарская песня «Смерть воина Марко» открывается сценой с матерью Марко — она высматривает на рассвете сына и спрашивает солнце, где он, — продолжается рассказом солнца о его смерти и заканчивается плачем орлов о погибшем[48]. Некоторые украинские *думы* выстроены почти целиком как плачи: например «Жалоба пленника» открывается пятью строками, рассказывающими о казаке в темнице, а затем следует сорок семь строк, где он оплакивает свое горе[49]. В этих случаях героическая песнь, заимствуя у плача отдельные элементы, приобретает бóльшую актуальность, хотя ее героическая форма сохраняется. Рассказ важен сам по себе, история лишена любых внешних отсылок. Песня как бы дистанцируется от собственной темы и обретает драматическую самостоятельность скорее как творение вымысла, а не комментарий на историческое событие.

Действия, о которых идет речь в героической поэзии, это прежде всего то, что совершают люди. Поэзия эта антропоцентрична в том смысле, что прославляет мужей, показывая, на какие высокие деяния они способны. Именно это соответственно и отличает героическую поэзию от другого вида поэзии, в каком-то отношении ее напоминающего. Быть может, исходно оба вида были объединены в одно целое. Та, другая

[47] Chadwick. *RHP.* P. 210, 274, 284, 290.
[48] Державин. С. 83.
[49] Scherrer. P. 60.

поэзия повествует о деяниях богов. «Теогония» Гесиода, почти целиком посвященная богам, написана тем же самым размером и в значительной степени тем же самым языком, что и гомеровские поэмы, тогда как «Старшая Эдда», плод работы нескольких авторов, содержит песни и о богах, и о людях. Тем не менее сами поэты, по-видимому, признают некоторое различие между этими видами поэзии. Гесиод открывает «Теогонию» словами о том, что Музы повелели ему воспеть «племя блаженных богов», тогда как Гомер начинает свою «Одиссею» обращением к Музе, прося воспеть «мужа». Так и в песнях «Старшей Эдды» темы этих двух видов поэзии никогда не смешиваются, и сами они легко делятся на песни о богах и песни о героях, поддерживая тем самым разграничение, видимо существовавшее в древнегерманской поэзии. Ее наиболее древние образцы — «Муспилли», поэма о страшном суде, и «Песнь о Хильдебранде», рассказывающая о поединке отца и сына. С другой стороны, боги играют у Гомера значительную роль, и внутри «Одиссеи» есть настоящая песнь о богах — сказание Демодока об Аресе и Афродите. Боги играют заметную роль и в «Эпосе о Гильгамеше», и в «Акхате». На заре героической поэзии это могло быть общепринятым явлением, но различие между двумя видами поэзии тем не менее сохранялось. Истинная героическая поэзия имеет дело с людьми, и хотя боги могут участвовать в действии, главный интерес сосредоточен на людях. В более поздние времена песни о богах в некоторых странах были вытеснены песнями о святых. Песни эти достаточно распространены на Руси, и героический элемент входит в них непременно, например — в песне «Бодрствование св. .Дмитрия»[50], где с внешней точки зрения речь идет о победе Дмитрия Донского над татарами на Куликовом поле в 1378 году, а по сути — это песня в честь Бога и его святых, которым принадлежат бóльшие заслуги в победе над врагом, нежели самому князю; или в различных песнях о том, как Бориса и Глеба, сыновей Владимира Святославовича, убил их старший брат Святополк[51]. Желая править единовластно, он убил братьев и бросил их тела в лес, где они лежали непогребенными

[50] Бессонов I. С. 673 и след.

[51] Там же. С. 675 и след. Бессонов дает тринадцать версий этого сюжета.

тридцать лет, до тех пор пока божественные знаки не указали на принадлежность юных князей к лику святых, после чего они были погребены. И у югославских народов есть песни, где подчеркиваются не героические деяния, а страдание и мученичество. Примером может служить, скажем, песня «Симеун-найденыш», по сути представляющая собой житие в героическом одеянии[52], или, совершенно другого рода, предание о царе Степане: священники упрекают его за то, что он угощает гостей вином, когда же он послушался, ему дает пощечину архангел[53]. Здесь, как и в русских песнях, все определяется религиозной шкалой ценностей, согласно которой герой оказывается или святым, или грешником. Святые в христианских странах вызывают к жизни такую же поэзию, какую в языческих странах посвящают богам. Подобно тому как Гомеровы гимны, повествующие о богах, сосредоточены на внутреннем мире человека, христианские песни о святых отражают героическую концепцию человека как существа самодостаточного, ставя его в зависимое положение лишь от Бога и ангелов, занимающих в иерархии доминирующую позицию.

Возможно, что песни о богах и святых — прямые потомки истинно героической поэзии, где и боги и люди играли значительную роль. То, что эта черта является характерной для древней поэзии, становится ясно и из гомеровских поэм, и из «Эпоса о Гильгамеше» и «Акхата». Резкое разделение между двумя видами песен в «Старшей Эдде» кажется результатом сложного развития того поэтического искусства, которое легко смешивало богов и людей. И «Сага о Вёльсунгах», и Саксон Грамматик донесли до нас сказания, в которых участвует Один, и, быть может, очень значимо, что эддические «Речи Регина» приписывают только богам действия, поделенные в «Саге» между богами и людьми. То, что такой способ существовал в древнегерманской поэзии, можно предположить, учитывая предание, изложенное в хронике «О происхождении лангобардов» (*Origo gentis Langobardorum*)[54], где рассказывается о том, как Амбри и Асси, предводители вандалов, попросили

---

[52] Караџић II, 55.

[53] Там же. С. 75.

[54] P. 2 ff.; Павел Диакон 1, 8.

Водана даровать им победу над винилами. Водан ответил: «Кого я увижу первым при восходе солнца, тому я дам победу». Тогда Гамбара и два ее сына, предводители винилов, обратились за помощью к Фрейе, и она велела им выйти на рассвете вместе со своими женами так, чтобы распущенные волосы женщин казались мужскими бородами. На рассвете Фрейя тронула кровать, где лицом к востоку спал ее супруг Водан, и разбудила его; он увидел винилов и спросил: «Кто эти бородатые?»[55] Фрейя ответила: «Как ты дал им имя, дай им и победу», — что он и сделал. Этот эпизод напоминает нам события «Илиады», где верховный бог и его жена принимают разные стороны в войне между людьми, и богиня пытается перехитрить мужа, чтобы добыть победу своим любимцам. Все это выглядит так, словно в древнегерманской поэзии существовали сюжеты, где боги легко вмешиваются в деяния людей, чего они никогда не делают в «Старшей Эдде».

Соображения эти позволяют предположить, что мы можем проследить ряд стадий в развитии примитивной повествовательной поэзии. Начальную стадию образует шаманская поэзия, центральным персонажем в ней выступает маг, чародей, и магия — главное средство достижения успеха. Затем она соприкасается с духом новой, антропоцентрической концепции универсума, которая, возникнув в панегирике и плаче, позже вторгается в повествование и рождает героическую поэзию, где одновременно принимают участие и люди, и боги. Она, в свою очередь, разветвляется на поэзию о богах и поэзию о героях. Собственно героическая поэзия тем самым покрывает целиком вторую стадию и половину третьей. Процессу ее сложения сопутствует уверенность в том, что характеры, в ней изображенные, принадлежат к особому, высшему классу людей, занимающему исключительное место в необычном прошлом. Так же как греки полагали, что в некий период времени, который охватывал примерно четыре поколения и вращался в основном вокруг двух событий — осады Фив и Трои, люди были героями и

[55] Легенда эта объясняет происхождение имени лангобардов. См. у Павла Диакона: «Лангобарды, первоначально называвшиеся винилами, впоследствии получили свое название от длинных бород, не тронутых бритвой. Ведь на их языке слово "lang" означает "длинный", а "bart" — борода» (Павел Диакон I, 9). — *Примеч. пер.*

осуществляли необычайно смелые и славные цели, германские народы Скандинавии, Германии, Англии, Исландии и Гренландии тоже верили в существование героического века: он длился примерно два столетия и был представлен великими фигурами Эрманариха, Атиллы и Теодориха, а его центральный эпизод — разрушение Бургундии гуннами. Что-то подобное можно наблюдать и в средневековой Франции с ее концепцией героического сообщества, объединившегося вокруг Карла Великого, и его борьбы с сарацинами; в Армении героические сказания концентрируются вокруг четырех поколений героев, наиболее значительным из которых является время правления Давида Сасунского, сражавшегося против арабов и персов; цикл албанских преданий складывается вокруг войны албанцев-мусульман и славян-христиан после турецкого нашествия. Современной науке обычно удается соотнести эти героические эпохи с принятой хронологией. И если еще существуют сомнения в том, была ли в начале XII века до н.э. Троянская война, то можно быть совершенно уверенным в существовании великих германских героев IV—VI веков н.э., или Карла Великого, жившего на рубеже VIII—IX веков, или Давида Сасунского в X столетии, или албанских войн XV века. Однако поэты не интересуются точными датами и едва ли упоминают их; и даже если их попросят, они вряд ли смогут назвать их. Значение имеет схема, сводящая воедино отдельные личности и события и задающая общую систему координат, внутри которой может работать поэт. То же самое справедливо и по отношению к циклам, не имеющим исторической основы. Киргизы группируют свои поэмы вокруг Манаса, его сына и внука; калмыки — вокруг Джангара; осетины — вокруг нартов и их предводителей Урызмага и Батрадза. Понимаемый таким образом героический век обладает целостностью и единством. События же, происходившие за пределами этого времени, не особенно важны и удостаиваются лишь скудных упоминаний. Память концентрируется вокруг определенных мест — Трои или Рейна, Ахена (Экс-ля-Шапель) или Сасуна, Тянь-Шаня, границ Тибета или Кавказа, — целый ряд сказаний, соединенных между собой многими нитями. Различные персонажи, участвующие в событиях такого цикла, достаточно связаны друг с другом, чтобы придать ему

ощущение единства. Такая система связей имеет свои преимущества, поскольку тем самым, поставив известную личность в новые отношения, поэт получает возможность расширить границы своего искусства, по-новому осветив старые темы.

Эта простая концепция тем не менее не универсальна. Отнюдь не у всех стран столь ясно очерчен героический век. В Испании сохранившиеся фрагменты героической поэзии позволяют предположить, что подобного цикла там не было. «Песнь о моем Сиде» повествует о событиях XI века, однако отрывки других поэм связаны с иными периодами истории[56]. Сказания о графе Фернане Гонсалесе относятся к X веку, об инфанте Гарсия — к XI, так же как и предания о сыновьях короля Санчо Наваррского, о короле Санчо II и взятии Саморы. Все эти истории трудно связать между собой, их объединяет только принадлежность к истории Кастилии, причем нет никаких указаний на существование как героического века, так и героического цикла. В современной Греции длинная череда исторических событий вдохновила поэтов на создание множества не связанных между собой песен[57]. Самые ранние события датируются временем жизни Дигениса Акрита, который, как полагают, умер в 788 году на анатолийской границе Византийской империи. Другие поэмы рассказывают о бегстве Алексея Комнина в 1081 году, об осаде Адрианополя Амуратом в 1361-м, падении Константинополя в 1453-м, битве при Лепанто в 1571-м, победе Боцариса над Али-пашой в 1792 году, об обороне Мессалонги в 1824-м и даже о других, более современных событиях, вплоть до нашего времени. Хотя часть южнославянских песен связана с Косовской битвой 1389 года, когда Сербское царство склонило голову перед турецким войском, это не единственная и даже не самая популярная тема. Некоторые песни рассказывают о предшествующих ей событиях, другие о XV веке или о восстании 1804 года, и даже о военных действиях XX столетия. У албанцев есть песни о Скандербеге, о сражениях албанцев со славянами, однако они сложили немало поэм об иных временах и на другие темы. Сходным образом в русской традиции, несмотря на то что многие русские былины вращаются вокруг фигуры Владимира, князя Киевско-

[56] См.: Menéndez Pidal. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1924. P. 317 ff.
[57] См.: Entwistle. P. 307 ff.

го, правившего в 1113–1125 годах, есть немало песен, рассказывающих о более поздних временах Ивана Грозного, Лжедмитрия, Петра Великого, Потемкина, Александра I, Ленина и Сталина. Эти более поздние персонажи обычно не смешиваются с героями более ранних эпох и, как правило, образуют собственные независимые циклы. Для поэтов это просто разные части «репертуара», но обработаны они все в одинаковой героической манере. Даже если цикл четко очерчен, как у германцев, поэты иногда отходят от него, слагая песнь о современных событиях, как, например, в «Битве при Хаврсфьорде», где воспевается победа 872 года, благодаря которой Харальд Прекрасноволосый стал конунгом Норвегии. Так же обстоит дело и с «Битвой при Мэлдоне», самой суровой и самой героической из англосаксонских поэм, сложенной сразу после битвы между Англией и Норвегией в 991 году. Очевидно, поэт считал, что такая битва вписывается в истинную героическую традицию и должна быть соответственно прославлена. Об устойчивости этой традиции свидетельствует использование аллитерационного стиха в поэме «Шотландское поле», написанной после поражения шотландцев от войск Генриха VIII в 1513 году. Героический дух может жить долго, оставаясь при этом столь стойким, что поэты, прославляющие его, не ограничиваются рамками цикла и не отказывают себе в удовольствии воспеть события недавнего времени.

Кроме того, хотя нам, возможно, и нравится датировать героический век, если мы можем это сделать и соотносить его с некой исторической схемой, сомнительно, чтобы это сильно занимало поэтов. Гомер не дает никаких указаний на время осады Трои, и теми данными, которыми мы располагаем, мы обязаны расчетам греческих хронистов, живших несколько веков спустя. Умалчивает об этом и «Эпос о Гильгамеше», герои которого существуют в замкнутом мире прошлого. То же самое можно сказать и о калмыках, киргизах, узбеках и осетинах. Автор «Песни о Роланде», вероятно, мог допустить, что его аудитория знает, когда жили герои, но сам не дает никаких подсказок. Героическая поэзия не указывает на время событий.

Из этого общего правила есть несколько исключений. Лишь немногие песни действительно сообщают дату произошедших событий. Среди них — русская песнь о смерти Скопи-

на[58] и греческая песнь о взятии Константинополя[59]. В первом случае причиной может быть литературное влияние, во втором — важность самого события, ставшего поворотным пунктом в истории и оставшегося в памяти как день страшной катастрофы. Как правило же, некая неопределенная формула связывает предание с далеким прошлым. Так, казахский «Саин-Батыр» открывается следующими словами:

Когда ранние поколения жили,
Когда забытые ныне люди жили...
(Radlov III. S. 205)

Исландская «Краткая Песнь о Сигурде» и «Гренландские Речи Атли» используют короткую формулу «в прежние времена», тогда как «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» (1) начинается более искусно:

В давние дни орлы клекотали, —

а в «Речах Хамдира» (2, 1—2) указание на прошедшие времена растягивается на две строки:

Не нынче то было и не вчера,
это свершилось в давнее время.

Тем не менее сказано очень мало, поэт выказывает полное равнодушие к хронологии. Русские певцы поступают несколько иначе. Они начинают песнь, связав ее с правлением какого-нибудь князя или царя:

Славный Владимир стольне-киевский
Собирал-то славный почестен пир...

Или:

Как зачиналась каменна Москва,
Тогда зачинался и Грозной царь.

---

[58] Киреевский VII. С. 11.
[59] Legrand. P. 75. Другие греческие примеры см. в: Bagally. P. 70.

Такие указания полезны прежде всего тем, что указывают на принадлежность песни к тому или иному циклу. Однако певцы не всегда используют их. Хотя Илья Муромец тесно связан с князем Владимиром, по крайней мере, один поэт отказывается от такой отсылки и начинает так:

Ой вы люди мои люди добрые,
Люди добрые, шабры ближние!
Вы скажите мне про старое,
Про старое про бывалое[60].

Когда современная сказительница былин, Марфа Крюкова, начинает свой сказ о Ленине, она, следуя обычаю, не особенно тревожится о времени событий. Она чувствует, что должна сказать что-то; она даже может знать, что Ленин родился при Александре II, но она не заботится о точности, а просто и строго помещает свою историю в давние недобрые времена:

Во те годы во прежние,
Во те времена во досельные,
При поганой памяти при царе Идолище...[61]

Дело в том, что те, кто складывает героическую поэзию, не интересуются хронологией и знают о ней очень мало. Люди эти обычно неграмотны и не могут заглянуть в книги, где история представлена как последовательность датированных событий. Для сказителей героическое предание сосуществует со всякими иными сказаниями того же типа, и интерес поэтов носит не осознанно исторический характер, а более широкий, истинно человеческий. Если у них и есть концепция героического века, то она художественного свойства. Концепция эта упрощает и упорядочивает обилие материала, соотносит между собой различные сюжеты и вызывает в нашем воображении образ того мира, в котором живут, действуют и умирают герои. Именно здесь кроется отличие героического взгляда от мировосприятия, свойственного панегирику и плачу, — в центре их внимания какой-то особый случай, уже известный аудитории, — и от точки зрения романа, помещающего своих персонажей в некую фантастическую, утопическую страну.

---

[60] Киреевский I. С. 1.
[61] Андреев. С. 523.

Это искусство, предмет коего — великие деяния героев, слагает свои сюжеты, потому что людям нравится их слушать. Поэт стремится не поучать аудиторию, а доставлять ей удовольствие. Современные путешественники, наблюдавшие за исполнением героических поэм в России, Югославии, у азиатских тюрков, единодушны в том, что единственная цель поэта — развлечь слушателей. Это художественное представление, которому гости или толпа охотно внимают. Подтверждение тому — высказывания некоторых героических поэтов о своем искусстве. Хотя Гесиод и не первенствовал в мастерстве сложения героических песен, он знал о них и утверждал, что человек, исполненный печали, должен слушать песни о славных деяниях, и тогда он воспрянет духом[62]. Гомер показывает, как это происходит. Его певцы говорят, что их песни приносят наслаждение, и когда им удается очаровать своих слушателей, их восхваляют за мастерство[63]. То же самое происходит в «Беовульфе» на пиру после расправы с Гренделем, где *скоп* исполняет песнь под музыкальное сопровождение, и она несомненно пользуется успехом:

> И закончена песнь, ликующий голос умолк,
> и забурлила радость, веселье царило на скамьях.
> (*Беовульф* 1159–1161, *букв. пер.*)

Героические поэты полагают, что их задача в том, чтобы развлечь и усладить людей своими искусством, именно этим и занимаются изображенные ими вымышленные поэты. По той же причине героическая поэзия — исключительно объективное искусство. И поэты не могут изобрести лучшего развлечения, чем предания о великих людях и великих деяниях.

Эта общераспространенная практика знает несколько не очень значительных исключений. Героическая поэзия южнославянских народов преисполнена горячего патриотизма, что придает их песням особую специфику. Певцы полагают — без сомнения, справедливо, — что аудитория наслаждается рассказами о великих свершениях своего народа. Однако порой эта совершенно законная заинтересованность в аудитории об-

---

[62] *Теогония* 97–103.

[63] *Одиссея* I, 337, 347; VIII, 44–45.

ретает отпечаток легкого дидактизма, и тогда песни намеренно возбуждают патриотический дух с помощью благородных образцов. Но даже в этом случае дидактические интонации не очень навязчивы, и мы с трудом можем заметить их, скажем, в том описании героических песен, с которым мы сталкиваемся в песне «Харамбаша Чурта»:

> Затем пели юнаки песни о героях
> Под музыку кленовых гуслей,
> Песни о деяниях древних героев,
> Как один был знаменит в походах,
> Как принес он славу своим братьям
> Храбростью своей и добрым именем,
> И живет по сей день в песнях и сказаньях
> Гордость и слава своего народа[64].

Но, в конце концов, национальная гордость — законное удовольствие, и героическая поэзия всегда будет идти в ногу со временем, развивая эту тему. Такое оправдание вряд ли годится для многих гномических и моралистических пассажей «Беовульфа», ставящих его на особое место среди героических поэм. Поэт не только вкладывает в уста персонажей непогрешимые истины, но и сам постоянно сыплет поучающими размышлениями — например, когда перечисляет различные варианты судьбы, ожидающей хорошего и плохого человека после смерти (184 и след.); или восхваляет преимущества великодушия (20 и след.), или говорит о том, что человек должен верить в свою силу (1534). Поэт воздает хвалу Скильду и Беовульфу в одних и тех же словах — «добрый был конунг» (11 и 2390), — и хотя он восхваляет мягкость и доброту, он достаточно искушен, чтобы не забыть воспеть и славу, ими принесенную (1387). Можно подумать, что автор поэмы — едва ли не самый ранний образец того морализаторства, к которому его соотечественники проявили позже такую привязанность, однако более правдоподобно другое объяснение: поэт стоит как бы на границе между героической точкой зрения и христианским мировосприятием и иногда вынужден сочетать их, делает же это лишь с помощью выразительных максим, провоз-

[64] Morison. P. 10 (*букв. пер.*).

глашая тем самым, что, невзирая на свой наивный сюжет, сердцем он истинный христианин.

Героическая поэзия безлична, объективна и драматична. Главная ее забота — само предание. Поэзия эта не адресована какому-то конкретному покровителю, она создает свой собственный мир, целостный и независимый, вызывая в воображении его действующих лиц, их поступки и окружающую их обстановку. Несмотря на огромную разницу в уровне и качестве мастерства, к большинству певцов можно применить слова, сказанные Аристотелем о Гомере: «Гомер же после малого запева сразу вводит героя или героиню или иной какой характер, но непременно с характером и никого без характера»[65]. Героическая поэзия и в самом деле близка драме отсутствием в ней критики и пояснений. Какое бы направление ни задавал поэт своему повествованию, оно всегда сохраняет живость и беспристрастность. В примитивных обществах аудитория, слушающая певца, своим воображением как бы принимает участие в рассказываемых событиях, словно люди видели их собственными глазами. Они захвачены происходящим, ожидают, что последует дальше, их притягивает тот или иной характер, эпизод или описание. Конечно, у них свои симпатии и антипатии, свои собственные предпочтения и неудовольствия, но все это совершенно естественно и незамысловато. Слушатели певца едва ли нуждаются в его указаниях по поводу того, что им думать. Они разделяют его общие воззрения на то, какими должны быть люди, легко и без всякой суеты следуя за ним по мере развертывания сюжета.

Эту объективность драматического искусства можно в значительной степени обнаружить в речах действующих лиц. Где бы ни бытовала героическая поэзия, речи всегда присутствуют в повествовании и всегда составляют чуть ли не главную его прелесть. В гомеровских поэмах, в «Беовульфе» и в «Песни о Роланде» они занимают много места. В еще большем объеме используются речи в поэзии киргизов и узбеков. Одна из функций речей — заполнить жизненный фон героя различными реминисценциями и отсылками. Например, Гомер заставляет Нестора похваляться своей прошедшей юностью, а Феникса — рассказывать о его трагическом прошлом. Кроме того, речи могут за-

[65] *Поэтика* 1460a 10.

трагивать посторонние сюжеты, которые лежат вне разрабатываемой поэтом темы, как происходит, скажем, у Гомера, когда он упоминает Геракла или Персея, Дедала или Тезея или почти забытые войны и битвы — Приама с воинственными амазонками, пилосцев с аркадянами на реке Келадон. Автор «Беовульфа» выходит за пределы своей непосредственной сферы, отсылая слушателей к сказаниям о Сигмунде и Херемоде, о Трюд и войне между гаутами и шведами. Еще одна функция речей — в том, что рассказ героя о себе выявляет его личностные качества. В армянских поэмах о Давиде Сасунском речи придают милые оттенки человечности и юмора персонажам, которые сами по себе не слишком героичны. Считается, что в песнях ачехцев автор понимает суть драматического эффекта речей; один из самых замечательных пассажей (там говорится о войнах на Суматре в первой половине XVIII века) встречается в поэме «Почут Мухамат» в эпизоде, когда мать молодого принца убеждает его не ходить походом в такие места, где люди сражаются не в рукопашном бою, а пользуются огнестрельным оружием и искусством фортификации[66]. Речи, конечно, приносят пользу и как некий род действия, которое заключается в них самих, особенно если они — часть спора или ссоры, однако выражаемые в них эмоции и личностный подход ко многим важным вещам помогают поэту проявить свои возможности и за пределами строго повествовательной манеры. Отождествляя себя с героями, поэт позволяет себе выражать свои чувства и эмоции, тем самым многократно усиливая богатство и разнообразие своих стихов.

Притягательность и очарование драматических речей так велики, что иногда составляют почти всю поэму, в которой один или несколько персонажей рассказывают о происходящем от своего имени. Отчетливая тенденция к такому построению ощущается в некоторых песнях «Старшей Эдды»; знаменательно и то, что старые датские песни, переведенные на латинский язык Саксоном Грамматиком, якобы имели форму речей, произносимых несколькими героями от первого лица, хотя сам Саксон вводит их или поясняет при помощи прозаических вставок, написанных от третьего лица. Однако это кажется неправдоподобным сразу по нескольким причинам. Повествование от третьего лица используется в самых при-

[66] Hurgronje II. P. 95.

митивных культурах, и нет никаких свидетельств, что ему предшествовало повествование от первого лица. На самом деле, именно речь от первого лица появляется очень редко. Кроме переводов Саксона Грамматика, которые сделаны уже на исходе скандинавской героической традиции, эта форма существует прежде всего у айнов, чье искусство более совершенно и изысканно, и в некоторых старых тюркских надписях с реки Орхон, которые были сделаны на надгробьях и следовали сложившемуся правилу, — умерший говорит от своего имени. Форма от третьего лица — обычный способ повествования, и когда героическая поэзия обращается к форме от первого лица, это не показатель примитивности характера, а знак более продвинутого искусства, стремящегося обеспечить больший драматический эффект за счет удаления поэта как посредника и вовлечения аудитории в то, что можно воспринять как прямой контакт с героями и героинями, которые рассказывают свои собственные истории. Мы могли бы, поддавшись искушению, вывести иные умозаключения из исландской «Песни о Хельги, сыне Хьёрварда», где все стихи построены по драматическому принципу и каждый элемент повествования поддержан прозаической вставкой, но текст настолько разнороден и так испорчен, что полностью полагаться на него нельзя. В целом мы можем сказать, что полудраматическая форма некоторых героических песен обусловлена желанием поэта представить ситуацию настолько живо, насколько это возможно. Коль скоро героическая поэзия легко допускает речи, то, в сущности, нет такой причины, по которой не могла бы существовать поэма, а особенно — краткая песнь, состоявшая из одной речи или из нескольких речей, практически ничем не разбавленных. Подобное искусство удовлетворяет потребностям повествования, поскольку делает события яркими и наглядными.

Если какая-то ситуация представлена словами одного из персонажей, в ней участвующих, у аудитории создастся ощущение, что она слушает кого-то из важных участников великих переломных событий, наслаждаясь рассказом из первых уст. Так, украинские *думы*, в которых после краткого зачина или вступления один из героев начинает рассказывать свою собственную историю, придают рассказу личностную окраску, показывая тем самым, какое значение имеют события для их уча-

стников. Хороший пример использования того же приема дает русская *былина*, записанная в Москве в 1619 году Ричардом Джеймсом, выпускником Оксфорда, исполнявшим обязанности капеллана при английских купцах. Былина близка похоронным песням, и влияние на нее традиционного русского *плача*, и по сей день часто исполняемого на похоронах, не вызывает сомнений. В ней поется о скорби Ксении, дочери Бориса Годунова, по своему отцу, умершему в 1605 году, — таким образом, песня сложена вскоре после случившихся событий, которые она рисует с убедительной достоверностью. Эта небольшая песня очень изящна и трогательна и пронизана сочувственным пониманием тех переживаний, которые испытывает потерявшая отца царевна:

Сплачется мала птичка,
Белая перепелка:
«Охти мне, молоды, горевати!
Хотят сырой дуб зажигати,
Мое гнездышко разорити,
Мои малые дети побити,
Меня, перепелку, поймати».
Сплачется на Москве царевна:
«Охти мне, молоды, горевати!
Что идет к Москве изменник,
Ино Гриша Отрепьев Расстрига,
Что хочет меня полонити,
А полонив меня, хочет постричи,
Черпеческой чин наложити!
Ино мне постричися не хочет,
Чернеческого чину не сдержати:
Отворите будет темна келья,
На добрых молодцов посмотрити,
Ино ох милые наши переходы!
А кому будет по вас да ходити
После царьского нашего жития
И после Бориса Годунова?
Ах милые наши терёмы!
А кому будет в вас да сидети
После царьского нашего жития
И после Бориса Годунова?»[67]

[67] *Исторические песни* II. № 24–25.

Прелесть этой маленькой песни заключена в том, что горестная ситуация представлена здесь с точки зрения того, кто это горе испытывает; это придает рассказу прямоту и непосредственность личного откровения. Песня многим обязана плачу, однако в данном случае он приобретает новую форму, в которой соединяются драматические и нарративные элементы.

В ряде исландских песен «Старшей Эдды» очень смело использована сходная драматическая техника. Если во «Второй Песни о Гудрун» весь рассказ ведется от имени одного персонажа, то другие песни представляют собой обмен речами между двумя, тремя или четырьмя действующими лицами. Драматический эффект еще больше возрастает, поскольку иногда поэт сразу погружается в речи, даже не сообщая, кто их произносит. Реплики героев быстро следуют одна за другой, постоянно меняясь местами, и так как речи коротки, создается общий эффект яркой и живой сцены. Нет нужды считать, что разные реплики изначально сложены разными исполнителями. И действительно, «Рассказ о Норна-Гесте» указывает на то, что достаточно было и одного исполнителя; в нем повествуется о том, как ко двору конунга Олава Трюггвасона прибывает странник и исполняет песнь «Поездка Брюнхильд в Хель», которая целиком представляет собой диалог между Брюнхильд и Великаншей[68]. По сути, драматическая техника «Старшей Эдды» — это не миметическое искусство ритуального действа, а движение в сторону драмы, придающее повествованию большую концентрацию и живость. Хороший исполнитель не колеблясь возьмется разыграть разные роли, но повествовательность сохранится. Особые возможности этой техники можно продемонстрировать на примере «Первой Песни о Гудрун». Ее тема — страдания Гудрун после смерти Сигурда, и изображены они здесь во всей своей трагической силе. Сначала поэт говорит о молчании Гудрун, окруженной скорбящими и рыдающими женщинами:

Так было — смерти желала Гудрун,
над Сигурдом мертвым горестно сидя;
не голосила, руки ломая,
не причитала, как жены другие.
(*Первая Песнь о Гудрун*. I, 1)

[68] Гл. 9; см.: N. Kershaw. *Stories and Ballads of Far Past*. P. 33 ff.

Затем плачет и сама Гудрун, и мы уже почти готовы думать, что песнь подошла к концу, но рассказ еще не завершен. Стенания Гудрун будят сомнения в Брюнхильд и заставляют ее испытывать горькое раскаяние в том, что она привела Сигурда к смерти. Песнь эта почти драматическое произведение, где речи героев замещают собой их действия вплоть до наступления неожиданной кульминации.

Элементы драматической техники используются и в длинной поэме; один из таких особых приемов действует, когда герой сам излагает свою собственную историю. Классический пример такого рассказа — речь Одиссея на пиру при дворе Алкиноя, в которой он повествует о своих скитаниях с момента падения и разграбления Трои до прибытия на остров Калипсо. Рассказу Одиссея подражал «литературный» эпос от Вергилия до Вольтера. Гомер, однако, не единственный из «примитивных» поэтов, обращавшихся к этому приему. В «Эпосе о Гильгамеше» Утнапишти, вавилонский предшественник библейского Ноя, рассказывает историю Потопа, что-то подобное делает и современный киргизский певец Саякбай Каралаев, когда он заставляет Алмамбета рассказать о себе в речи из 4500 строк (*Манас*, с. 158–232). В пространной поэме этот прием оказывается чрезвычайно полезным для композиции. Он позволяет Гомеру управлять сюжетом, спасая его от излишней эпизодичности. Рассказанная Одиссеем история обладает собственным единством, ибо определяется его личностными качествами, тогда как, если ее изложить от третьего лица, целостность и равновесие всей поэмы были бы, несомненно, нарушены. Есть у этого способа и дополнительные преимущества. Вкладывая в уста героя повествование о самом себе, поэт тем самым приближает его к нам и ярче очерчивает его индивидуальность. Как у Гомера авантюрный дух Одиссея раскрывается в его рассказе о том, с каким веселым безрассудством ввязывается он в рискованные дела, а затем выкручивается из них с помощью блестящих импровизаций, так и в «Эпосе о Гильгамеше», когда Утнапишти излагает свою историю и объясняет, почему боги даровали ему бессмертие, мы видим, как отличается он от Гильгамеша, который ищет бессмертия, но обречен на напрасные поиски. Каралаев дает своим слушателям возможность глубже проникнуть в характер

Алмамбета: родившийся в Катае[69], а затем обратившийся в мусульманство герой остается своего рода чужаком среди киргизов. Такой прием может быть использован только в пространном повествовании, однако на самом деле расширение драматических речей обнаруживается и в кратких песнях, типа русских былин и исландских песен «Старшей Эдды».

Отсюда совсем недалеко до целой поэмы в форме повествования от первого лица, как если бы сам герой рассказывает о случившемся с ним. Именно так поступают айны и в своих поэтических повествованиях, и в прозаических народных сказаниях. Этот прием, несомненно, придает событиям большую непосредственность и драматичность, но нет повода предполагать, что он похож на шаманское камлание и что поэт перевоплощается в своего героя. От поэта не требуется ничего большего, кроме как быть хорошим актером. Конечно, простодушная аудитория всегда склонна отождествлять актера с ролью, которую он исполняет, и может даже поверить, что в данный момент она слышит самого героя, рассказывающего о себе и своих приключениях. Однако этот художественный прием может использоваться и в достаточно изощренной поэзии — например, в арабской поэме «Похищение кобылицы», где повествование ведется от имени главного героя, Абу Зейда. Правда, он иногда сбивается на третье лицо, но это не более чем то, что обычно делал друг Т.Е. Лоуренса царь Ауда, когда он «говорил о самом себе в третьем лице и был так убежден в своей славе, что любил выпаливать истории, направленные против самого себя»[70]. Высоко драматичный характер этих поэм вытекает из их особой повествовательной манеры.

Героическая поэзия нуждается в определенном размере, и удивительно, что, как показал Чэдвик[71], она почти всегда слагается одиночными строками, а не строфами. Строка — это единица сложения поэмы, и в каждой поэме используется строка только одного типа. Это очевидная истина, когда речь идет о дактилическом гекзаметре гомеровских поэм, четырехударной стро-

---

[69] Катай или Кытай (главный город Бейджин) — полумифическая страна, в которой обитают враги киргизов, народ, называемый в исторических источниках «кидань» и населявший северный Китай. — *Примеч. пер.*

[70] T.E. Lawrence. *Revolt in the Desert.* London, 1927. P. 94.

[71] Chadwick. *Growth* III. P. 751 ff.

[74] «Ударным» является не слог, а слово или группа слов.

ке «Эпоса о Гильгамеше»[72], акцентном аллитерационном стихе древнегерманской и англосаксонской поэзии, исландском *fornyrðislag*, или «древнем стихе», и *málaháttr*, или «размере речи»[73], устойчивом стихе русских *былин* с его нерегулярным количеством слогов и фиксированным числом искусственно расставленных ударений[74], десяти- и шестнадцатисложном трохеическом размере южнославянских песен[75], болгарской восьмисложной строке, *πολιτικοὶ στῖχοι*, или пятнадцатисложной строке современных греческих песен[76], шестнадцатисложниксе с внутренними рифмами ачехцев[77] и айнской строке с двумя ударениями, отмечаемыми стуком палки, которую держит декламатор. Каждая строка — самодостаточная метрическая единица и используется на протяжении всей поэмы или песни.

Из этого правила есть исключения, как кажущиеся, так и действительно существующие. Кажущиеся исключения — это те случаи, когда серия строк связана вместе конечным ассонансом или рифмой и выглядит как строфа. Киргизы, узбеки и казахи используют стандартный стих, *жыр*, состоящий из трех стоп, которые варьируют от трех до четырех слогов, строки объединяются в группы различной длины, каждая из которых держится на определенном ассонансе или повторе слова[78]. В «Песни о Роланде» — десятисложный стих и группы стихов, строящиеся на ассонансах. В «Песни о Сиде» стих варьируется от десяти до двенадцати и более слогов и может иметь фиксированное количество расставленных ударений, как в русском стихе, тогда как группы стихов объединяются грубыми, неполными рифмами или ассонансами. Албанский стих с семью или восьмью

---

[73] Phillotts. P. 32 ff. Возможно, древнейший известный нам пример германского стиха — надпись на золотом роге (300 г. н.э.), который был украден из Копенгагенского музея в 1802 г. (W.P. Ker. *The Dark Ages*. London, 1904. P. 232).

[74] См.: Entwistle. P. 383.

[75] Шестнадцатисложная строка, или bugarština, возможно, древнее и является простой комбинацией двух восьмисложных строк, подобно тем, что и сейчас используются в болгарских песнях.

[76] Вероятно, самым ранним образцом этого размера, в квантитативной форме, были стихи, которые распевал Филипп Македонский на поле у Херонеи. См.: Плутарх. *Демосфен*. 20: Δημοσθένης Δημοθένους Παιανιεὺς τόδ᾽εἶπεν («Демосфен, сын Демосфена, пеаниец, предложил»).

[77] Hurgronje II. P. 75, четвертый слог рифмуется с шестнадцатым и восьмой с двенадцатым.

[78] Radlov III. S. XXIV.

слогами и трохеической ритмической основой группируется по тому же принципу. Армянский стих почти так же свободен, как русский, но он тоже имеет тенденцию к формированию рифмованных групп различной длины. Во всех этих случаях группа стихов выглядит, на первый взгляд, как строфа, хотя на самом деле это не так, поскольку истинная сущность строфы в том, что она имеет жесткую форму и длину, а данные группы этими свойствами не обладают. Они бывают самой разной длины, и постоянный элемент в них — отдельный стих. В принципе, скажем так, нет разницы между приведенными примерами и поэтической техникой гомеровских поэм или «Беовульфа».

Особую проблему представляют некоторые песни «Старшей Эдды», где, несмотря на то что отдельная строка метрически соблюдается на всем протяжении песни, существует тенденция к регулярной четырехстрочной строфе. Так обстоит дело с большинством истинно героических песен, которые ведут повествование в прямолинейной манере. Используемый стих основан на древнем германском размере, и мы можем не сомневаться, что исландская поэтическая техника развилась из такой метрической системы, в которой единицей измерения была именно отдельная строка, а не строфа. Как бы то ни было, мы должны объяснить, почему строки тяготеют к объединению в строфы. Очевидно, что это отнюдь не систематическое явление, поскольку в «Королевском кодексе», где сохранились песни «Старшей Эдды», встречаются группы, состоящие из шести стихов, а иногда и из двух. Приписать это ошибке издателя или переписчика почти невозможно. Шестистишия обычно нельзя сократить до четырех стихов без потери смысла, и не всегда можно предположить, что что-то выпущено в двустишиях. С другой стороны, тенденция к образованию строфы в эддических песнях несомненно присутствует. Возможно, наилучшее объяснение в том, что песни эти были собраны тогда, когда они уже вышли из употребления, их помнили не очень хорошо, а те, кто притязал на их знание, испытывали неосознанную потребность придать им новую форму, чем-то родственную балладной строфе, которая была на тот момент наиболее распространенной метрической формой.

Существуют, однако, более серьезные исключения из общего правила. Ряд остальных песен «Старшей Эдды» сложен в размере *ljóðaháttr*, или «размере заклинаний», который, несомненно, строфа, а не группа метрически объединенных стихов. Его форма такова:

Hverir ro hölpar
í Hatafirði?
Skjöldum er tjaldat á skipum;
frœknliga látið,
fátt hygg ek yðr scask,
kennið mér nafn konungs[79].
(*Песнь о Хельги, сыне Хьерварда*, 12)

Что касается строго героических тем, то этот метр используется только в третьей части «Песни о Хельги», а также в единственной строфе «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» и в «Речах Хамдира». В двух последних случаях это чистая вставка из позднейших версий сказания, и даже в «Песни о Хельги» появление льодахаттной строфы выглядит так, словно собиратель песен, заботящийся о том, чтобы сделать сказание полным, воспользовался тем, что, по сути, является балладой, а не героической песнью. Эти случаи не так важны, но они показывают, как начиналось преобразование героической поэзии во что-то иное. Более резкие изменения произошли в украинских *думах*. Мы можем предположить, что изначально Украина — земли, на которых расположен Киев и где помещается героический мир князя Владимира, — располагала героической поэзией, повествовательный механизм которой напоминал свободную и легкую манеру «Слова о полку Игореве». Современное искусство *дум*, быть может, вышло именно оттуда, поскольку в *думах* используются стихи самой различной длины, однако совершенно по-другому работает рифма — обычно рифмуются двустишия. Эту метрическую систему можно увидеть в сказании о «Марусе Богуславке»:

---

[79] Кто эти воины в Хатафьорде?
Щиты на бортах, смелы вы с виду,
ничто не страшит вас; кто же ваш конунг?
(*Песнь о Хельги, сыне Хьерварда*. 12)

Только прошу я вас,
В один город Богуслав загляните,
Моим отцу-матери поклон отвезите,
Такое слово скажите:
Пусть отец своего добра не сбывает,
Серебра-золота не собирает,
И пусть меня, полонянку,
Марусю, поповну Богуславку,
Из неволи не выкупает, –
Отуречилась я, обасурманилась
Ради роскоши турецкой,
Ради лакомства несчастного[80].

По общему впечатлению стихи скорее напоминают лирическую песню, а не героическую поэму. Здесь мы тоже сталкиваемся с процессом распада. Старая героическая форма разрушилась и была заменена чем-то, что находится на полпути к песне, сочиненной рифмованными строфами.

За исключением этих нескольких явлений, пришедших из тех мест, где традиционный стиль уже переживал некоторый упадок, героическая поэзия в целом использует отдельный стих как метрическую единицу сложения, приобретая при этом определенные преимущества. Превосходство строки над строфой в том, что она предоставляет повествованию большую свободу и разнообразие. Поэт может варьировать короткие и длинные предложения, достигать неожиданного эффекта, прерывая или завершая предложения в середине строки; он волен как можно полнее использовать устойчивые формулы и выражения, вводить описания мест и вещей, не будучи вынужденным соотносить их с требованиями строфы. Однако, несмотря на то что стих имеет все эти преимущества перед строфой, из этого не следует, что он применяется именно по этой причине. Героическую поэзию, по-видимому, пели, как правило, под аккомпанемент нескольких простых струнных инструментов – греческой *лиры*, сербских *гуслей*, русской *балалайки*, тюркского *кобуза* или албанской *лахуты*. Музыка, под которую поют сказания, это обычно не настоящая мелодия с постоянным мотивом, а монотонная речь нараспев, при которой сказитель часто выдержи-

[80] *Героический эпос народов СССР*. Л., 1979. С. 578.

вает один стих на одной ноте. Именно так обычно исполняют песни в Албании; сербохорватские героические песнопения, записанные Милмэном Пэрри, монотонны и не очень мелодичны. Соответственно нет оснований считать, что каждую отдельную поэму поют на свой особый напев. Если говорить об известных русских сказителях, то Рябинин-старший знал только два напева, а Чуков, по прозвищу «Бутылка», — один[81]. Искусство это совершенно иного рода, нежели музыкальное сопровождение лирической поэзии, чьи мелодии доставляют наслаждение сами по себе и могут и затемнить, и прояснить смысл слов. Героическая поэзия ставит слова на первое место и подчиняет им музыкальный ряд. В сущности, она использует речитатив. Постоянная мелодия (песенный мотив) существенно осложнила бы задачу героического поэта и помешала бы ясному и понятному исполнению сказаний.

Соображение это, быть может, прояснит весьма проблематичный вопрос об отношениях героической поэзии и баллады. Для начала стоит заметить, что многие произведения, именуемые балладами, на самом деле — героические стихи. Это справедливо по отношению к русским былинам, сербским и болгарским «народным песням», эстонским, албанским и современным греческим песням. Настоящие *баллады* в точном смысле этого слова выглядят совершенно иначе. В Англии, Франции, Германии, Скандинавии и Румынии есть повествовательные поэтические произведения, которые отличаются от героических поэм тем, что слагаются регулярными строфами и поются на повторяющийся мотив. Хотя по духу такие баллады, как «Эдвард, мой Эдвард», или «Чиви Чейз», или «Сэр Патрик Спенс», несомненно, героические, форма их не та, что у героической поэзии, а различие формальное отражает и различие функциональное. Подобные баллады, с их устойчивым мотивом и периодически появляющимся припевом, ближе к лирическим песням, нежели к речитативу героической поэзии, и изначально их могли исполнять в сопровождении какого-нибудь танца или телодвижений миметического свойства. Исполнительская форма баллады порождает удовольствие, совсем непохожее на то эмоциональное воздействие, которое оказывает

[81] Рыбников I. С. XCIII.

монотонно распеваемая героическая песнь. Музыка играет в ней значительно большую роль, а собственно повествование не просто перестает быть главным источником интереса, но часто выдержано в более импрессионистической манере, которая сосредотачивает внимание не на развитии сюжета, а на определенных, самых ярких его мгновеньях. Даже испанские *romances*, которые порой кажутся отколовшимися фрагментами эпических поэм и, несомненно, как-то связаны с эпосом, на самом деле — пример балладного искусства. Их мелодии неотъемлемы от исполнения; они обладают многими лирическими свойствами. Различие между героической поэзией и балладами — это вопрос не столько темы и смысла, сколько формы, функции и воздействия.

Героическая поэзия претендует не только на объективность, но и на правдивость своего рассказа, при этом ее притязания, как правило, принимаются слушателями. В своем Прологе к «Кругу Земному» или «Саге о конунгах» Снорри Стурлусон, живший в 1178—1241 годах и хорошо осведомленный в том, о чем он говорит, объяснял, что среди его источников есть «древние стихи и песни, которые исполнялись людям на забаву», и добавлял: «Хотя сами мы не знаем, правда ли эти рассказы, но мы знаем точно, что мудрые люди древности считали их правдой». Предания на самом деле могут не быть правдивыми, но их такими считали. Размышляя над этим, мы должны помнить, что представления о правде у разных поколений — разные и что в неграмотном обществе нет не только научной историографии, но и какого-либо представления о научной истине. Для таких народов предание достаточно правдиво, если оно сообщает основную канву событий и сохраняет важные имена; если поэт образно обработает детали, это не принесет вреда. Именно это имел в виду Гесиод, когда его Музы говорили поэту:

> Много имеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.
> Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем.
> (*Теогония*, 27—28)

Немногие поэты и немногие слушатели проводят столь осознанное различие, и по большей части героическая поэзия пре-

тендует на такую правду, какой она ее понимает. Ее первейший авторитет — традиция. Ее сюжеты — это предания, передававшиеся из поколения в поколение и освященные временем. Отнюдь не случайно русские героические стихи именуются и *былинами* «делами прошлыми», и *старинами* «сказаниями о давнем». Подобные сюжеты требуют к себе почтения, потому что они древние, а люди всегда считают, что их предшественники знали больше, чем они сами. В речах героического поэта звучит авторитет традиции, и он передает нам то, что сам слышал от стариков. Возраст и популярность делают предание более почитаемым. Поэт, сложивший «Песнь о Хильдебранде», начинает простыми словами: «я вести внимал», так же как якутские и калмыцкие певцы часто вставляют слова: «как говорят», «как говорится». Точно так же в «Плаче Оддрун» исландский поэт словно предъявляет свои верительные грамоты, когда начинает словами:

> Слышал рассказ я в древних сагах,
> как дева явилась однажды в Морналанг.
> (*Плач Оддрун*, 1, 1–2)

В героической поэзии обычно считается, что возраст придает сказанию величественность, и то, что хранилось долго, вероятно, правда.

Авторитет певца базируется не только на традиции, но и на вдохновении, дарованном ему божественной властью, которую неуместно подвергать сомнению. Даже Гесиод утверждает за собой это право, когда сообщает о том, что Музы явились ему на Геликоне и вдохнули в него дар говорить о прошлом и будущем[82]. Нет сомнений, что это пережитки шаманской поэзии, но они легко вписались в героическую схему, и аудитория приняла такие притязания поэтов. Что бы ни имел в виду Гомер, когда просил Муз поведать о гневе Ахилла или о многохитростном муже, ясно, что тем самым он настаивал на неком божественном источнике того, о чем собирался говорить, и предполагал, что аудитория поверит ему. Его собственный Фемий, певец во дворце Одиссея на Итаке, говорит, что бог вложил ему в душу песни[83]. Так же и киргизский

[82] *Теогония* 32.
[83] *Одиссея* XXII 347–348.

певец, с которым был знаком Радлов, утверждал: «Я могу спеть любую песнь; поскольку бог вложил дар песен в мое сердце. Он дал слова моему языку, и мне не надо искать их. Я не разучивал ни одну из моих песен; все проистекает из моей внутренней сути, из меня самого»[84]. Опираясь или на традицию или на вдохновение, героическая поэзия начинает слагать предания, содержащие какие-то элементы правды, и уверенность певца отражает готовность аудитории поверить в его правдивость. Однако рано или поздно приходит миг, когда люди перестают верить древним преданиям, и старая поэзия теряет свое влияние на аудиторию, которая теперь черпает информацию из книг и газет. Конечно, и тогда певец может по-прежнему утверждать свои права, заявляя, что обладает особым знанием. Так, когда киргизский сказитель, Сагымбай Орозбаков, описывает поражение великанши Канышай, он отчетливо осознает, что аудитория настроена скептически к его рассказу, и заранее идет на уступку:

Всякое в этом рассказе найдешь,
Перепутаны правда и ложь,
Очень все это было давно,
Очевидцев нет все равно!
Нет свидетелей тех чудес,
Быль и небыль смешаны здесь.
Это — рассказы древних лет,
Прошлого неизгладимый след,
Им не верит нынешний свет.
(*Манас*, с. 254)

Однако до тех пор, пока подобные сомнения возникнут, певца почитают как самый авторитетный источник сведений о прошлом. Он снабжает своих слушателей и поэзией, и историческими сведениями. Это больше всего отличает героическую поэзию от рыцарского романа, где в простодушной и искренней манере ведется речь о событиях, о которых заранее известно, что их не было.

Героическую поэзию исследуют на очень разнородном материале. Во-первых, в некоторых странах еще живо сложение

[84] Radlov V. S. XVII.

героических песен, и его можно изучать непосредственно. Искусство сказителей существует в виде устного повествования и редко записывается, кроме тех немногочисленных случаев, когда его фиксируют заезжие любознательные ученые. Как следствие, тексты, которыми мы располагаем, — случайные записи отдельных фрагментов того, что было огромным корпусом декламационной поэзии. Тем не менее этот материал имеет первостепенное значение. Записанные поэмы демонстрируют искусство, реально практикуемое живущими ныне людьми, хотя сами тексты и повреждены достаточно сильно. Устный поэт обычно создает свою песнь во время самой рецитации, и для успешного исполнения ему необходима аудитория, которая расположена к нему и жаждет услышать то, что он собирается рассказать. Когда незнакомец, интересующийся устной поэзией из научно-исследовательских соображений, приходит и просит поэта прочитать стихи, результат далеко не всегда бывает удачен. В давние времена, когда ученый записывал слова очень долго, он, естественно, не поспевал за поэтом и даже мешал раскованному и свободному сложению песни. Как показывают стихи, записанные Радловым у азиатских тюрков, поэт, лишенный привычной обстановки и аудитории и потому не чувствующий себя легко и непринужденно, оказывается еще более скован, если ему приходится рассказывать слишком медленно и останавливаться, чтобы его слова успели записать. Даже при использовании таких инструментов, как диктофон, трудности не исчезают, ибо чужой человек может одним своим присутствием смутить поэта и помешать ему, особенно если запись производится на диковинную машинку. Хотя за последние восемьдесят лет записано много устных поэм, мы не можем считать, что они лучшие в своем роде или даже лучшее из того, что может создать современный нам сказитель. Поэмы эти показательны в том смысле, что они подлинны, но ценность их — игра случая.

Второй доступный нам источник — те поэмы, которые по счастливому стечению обстоятельств дошли до нас в письменном виде с давних времен. У этих песен есть, по крайней мере, то общее свойство, что они по каким-то причинам были записаны, причем случилось это тогда, когда письменная форма не была общепринятой и использовалась преимущественно для юридических документов и священных книг. Например, гомеровские поэмы, вероятно, оказались записанными из-за их ли-

тературного совершенства, а красота манускрипта с текстом «Беовульфа» позволяет предположить, что какой-то богатый человек заказал его для своей библиотеки. С другой стороны, в Оксфордской рукописи «Песни о Роланде» ничего особенного нет; по-видимому, она была своего рода «шпаргалкой», использовавшейся для того, чтобы освежить память певца, когда возникала необходимость. Коль скоро поэмы сохранились по самым разным причинам, ни одна из которых не бесспорна, ясно, что многие другие поэмы, равного или даже большего достоинства, не дошли до нас просто потому, что никто не догадался записать их. Но даже если кто-то вдруг решит, что песнь должна быть зафиксирована в письменном виде, неприятности на этом не заканчиваются. «Старшая Эдда» с ее уникальным собранием древних исландских песен была записана кем-то, кто не смог раздобыть полного текста всех песен и порой был вынужден соединять несколько песен в одну, причем иногда не в силах был определить, где кончается одна песнь и начинается другая. Даже тогда, когда песни обретают письменное оформление, их поджидают те же опасности, что угрожают книгам. Когда-то в александрийской библиотеке хранилось, возможно, что-то из героического эпоса Эвмела Коринфского, который жил около 700 года до н.э. и обрабатывал сюжеты, лежавшие вне сферы интересов Гомера, но от этого труда осталось лишь несколько стихов и ссылок[85]. Единственный кодекс «Беовульфа» пострадал в пожаре 1731 года, и тогда же сгорела рукопись «Битвы при Мэлдоне», обнаруженная в XVII веке: она погибла спустя всего лишь пять лет после выхода в свет ее *edicio princeps*, осуществленного Томасом Херном. Отрывок «Битвы в Финнсбурге», случайно уцелевший на обложке из Ламбета, впоследствии был утерян. Только счастливая случайность донесла до нас фрагменты древнегерманской «Песни о Хильдебранде» и англосаксонской поэмы «Вальдере»; отрывки обеих поэм обнаружены на обложках — одна в Касселе, другая в копенгагенской библиотеке; а в 1945 году рукопись «Песни о Хильдебранде» исчезла. В истории находки «Эпоса о Гильгамеше» еще больше случайностей. Его фрагменты были обнаружены на найденных археологами глиняных «таблицах», которые датируются

[85] G. Kinkel. *Epicorum Graecorum Fragmenta.* Leipzig, 1877. P. 185 ff.

2000—600 годами до н.э. и представляют собой различные версии на старовавилонском, хеттском, ассирийском и нововавилонском языках. Мы должны довольствоваться тем, что имеем, и осознавать, что огромный пласт героической поэзии утерян для нас навсегда.

Героической поэзии угрожает и еще одна специфическая опасность: когда поэма перестает быть модной, она исчезает. К счастью, греки никогда не переставали любить Гомера, и именно поэтому его поэмы прекрасно сохранились. Но другие народы были не так преданы своим древним сказаниям. Хотя мы и знаем, что Карл Великий интересовался «варварскими старинными песнями»[86] и даже повелел собрать их и сохранить, ничего из его коллекции не уцелело, возможно, кроме «Песни о Хильдебранде», которая, по-видимому, записана примерно в это время. Действительно, «Песнь о Хильдебранде» — единственный сохранившийся образец великого искусства сложения героических песен, когда-то процветавшего на землях Германии, хотя основные темы поэмы известны нам из древнеисландской и англосаксонской поэзии, а также из поздненемецких обработок. Насколько мощным и распространенным было это искусство в IV, V и VI веках н.э., становится ясно из внешних источников, не сильно удаленных по времени от интересующей нас эпохи. Иордан, гот по происхождению, сообщает, что его соотечественники распевали под лиру песни о своих предках, в особенности об Этерпамаре, Ханале, Фридигерне и Видигойе[87]. Без сомнения, то были величайшие герои своего времени, но из них только Видигойя — известный как Вудья (Видья) — упоминается в существующих поэтических текстах. В V веке Сидоний Аполлинарий, епископ Овернский, знал о существовании остготских песен, которые нравились королю Теодориху II, потому что они «возбуждали мужественный дух»[88], и жаловался, что ему приходится слушать пение бургундов под лиру [89]. Но готские песни не сохранились, и ближайший подступ к ним — исландская «Песнь о битве готов с гуннами», которая могла основываться на готском оригинале. Героическое

[86] Эйнхард. *История Карла Великого* 29.
[87] *Iètuka* 5.
[88] *Epistolae* I, 2.
[89] *Carmina* 12.

искусство других германских народов ожидала такая же судьба. Король вандалов Гелимер, живший в VI веке[90], сам был певцом, а примерно в 580 году Венанций Фортунат посвятил герцогу Аквитанскому стихотворение, в котором он говорит, что варвары пели под арфу[91]. Павел Диакон сообщает, что Альбоин, король лангобардов, умерший в 572 году, был воспет баварами, саксами и другими народами[92]. Точно так же не вызывает сомнений, что в давние времена героическая поэзия была и у шведов: в «Беовульфе» есть ссылки на их историю, рунический памятник в Сёдерманланде иллюстрирует сказание о Сигурде[93], а загадочные стихи на камне в Остерготланде могут иметь какое-то отношение к Теодориху[94]. Все это говорит о том, что когда-то в общегерманской поэтической традиции наряду с другими ответвлениями существовала и шведская ветвь, однако до нас не дошло ни единого текста.

Отсутствие древних германских текстов может быть в некоторой степени уравновешено тем литературным материалом, источником для которого послужили оригинальные поэмы, давно утраченные. Свидетельства богатства древней датской поэзии можно найти в кратких латинских пересказах Саксона Грамматика, который писал около 1200 года, когда искусство сложения песен еще продолжало жить, и смог собрать наиболее любопытные предания. Среди них — сказания об Ингельде, известном из «Беовульфа», об Амлете и о многих других, чьи имена сохранились в других источниках. Ценность труда Саксона доказывает его переложение латинскими стихами «Речей Бьярки», от которых сохранилось несколько стихов, свидетельствующих о разумной тщательности его подхода. Другие сказания, почерпнутые из героических песен, сохранились в исторических трудах. Так, рассказ Прокопия о смерти Эрмегискла, короля варнов, выглядит как заимствование из поэмы франкского происхождения[95]. Павел Диакон и анонимный автор *Origo gentis langobardorum* («О происхождении лангобардов») расска-

[90] Procopius. *De bellis* IV, 6, 30.
[91] *Carmina* VII, 8, 61 sqq.
[92] *История лангобардов* I, 27.
[93] M.P. Nilsson. *Homer and Mycenae*. London, 1933. P. 192.
[94] Stephens. *Handbook of the Old Runic Monuments*. London, 1884. P. 32 ff.
[95] *Bellum Goticum* IV, 20.

зывают предания, исполненные истинно героического духа и, по-видимому, взятые из песен. Рассказ о визите Альбоина к Туризинду, чей сын пал от его руки в поединке, напоминает рассказ Гомера о том, как Приам пошел к Ахиллу[96]; битва лангобардов с вандалами носит вполне гомеровский характер из-за той роли, которую играют боги в решении человеческих проблем[97]; мягкое возмездие за жестокие действия, повлекшее за собой смерть Альбоина, вполне укладывается в истинную традицию героической морали[98]. Возможно также, даже в Англии легенды об англосаксонских завоеваниях могли сохраниться в песнях, которые были известны первым историкам и хронистам. Вся история о Хенгесте, как излагает ее *Historia Britonum*[99]: разбитые обещания, жертвование дочери короля военачальнику захватчиков, четыре великие битвы, да и само чувство безнадежной борьбы с врагом, обладающим, похоже, беспредельным запасом сил, — говорит о ее несомненном происхождении из поэтических источников. Эти отрывки свидетельствуют о тематическом богатстве древней германской поэзии и о том, как много утеряно.

Подобное искусство процветало и у других, известных грекам и римлянам, народов. Мы знаем из надежного источника, что в районе Гвадалкивира в южной Испании турдитаны (турдулы) слагали поэмы о древних деяниях[100], которые едва ли могли быть чем-то иным, нежели героическими песнями, и, возможно, сохранили рассказы о людях и событиях Тартесса, библейского Таршиша (Фарсиса), который в течение долгого времени служил желанной целью для греческих мореплавателей. На другом краю древнего мира Атилла, король гуннов, тоже не испытывал недостатка в певцах, хотя о нем самом мы знаем только из исландских песен. Известно, что, когда Приск посетил Атиллу с посольством в 448 году, он был свидетелем того, как два певца декламировали поэмы о победах короля, к великому восторгу присутствующих[101]. Поэмы эти могли

[96] Павел Диакон I, 23–24.
[97] Там же. I, 8.
[98] Там же. II, 28.
[99] Гальфрид Монмутский. *История бриттов* 31–49; 56.
[100] Страбон. *География* 3, 1, 6.
[101] Müller. *FHG* IV. S. 72.

быть созданы только на языке гуннов, и хотя о них не осталось никаких сведений, мы можем предположить, что Атилла был изображен в них в более выгодном свете, нежели в «Гренландской Песни об Атли» и в «Гренландских Речах Атли».

Еще одна важная утрата — галльская героическая поэзия времен римского завоевания. В I веке до н.э. у галлов были не только панегирики, искусством сложения которых владели профессиональные певцы, именуемые βάρδοι[102], — отсюда произошло наше наименование «bard» — «бард», но те же самые люди пели под аккомпанемент лиры и песни о мертвых и о событиях прошлого[103]. В этом случае мы, в сущности, можем увидеть переход от панегирика к героической песне. Бард поет хвалу своему господину, а затем не спеша переходит к воспеванию его предшественников, двигаясь, таким образом, от настоящего к незапамятному прошлому. Галльские певцы считались провидцами и магами и занимали очень почетное положение в общественной иерархии[104]. Возможно, тем самым героическая поэзия галлов была еще очень тесно связана с шаманской стадией. Посидоний в I веке до н.э. знал об этих бардах и изучил их дальнейшую судьбу. После римского завоевания они постепенно утратили свои позиции и авторитет, и хотя Аммиан Марцеллин[105] упоминает о них в IV веке, он, по-видимому, черпал свою информацию из Тимагена Александрийского, который жил примерно в то же время, что и Посидоний. Не приходится сомневаться в том, что после романизации Галлии, когда автохтонные языки в основном уступили место латыни, древнее искусство героических песен оказалось под запретом, и именно поэтому мы ничего не знаем об их содержании.

Нечто столь же катастрофическое, видимо, произошло и в самом Риме. В I веке до н.э. Цицерон сетует на утрату старых поэм, воспевающих события древности[106]. Такая поэзия несомненно существовала, и песни эти, вероятно, исполняли в тор-

---

[102] Посидоний, у Афинея. *Пирующие софисты* VI, 49.

[103] Диодор Сицилийский. *Историческая библиотека* V, 31; Лукан. *Фарсалия* I, 447–449.

[104] Аппиан. *Celtica*, 12.

[105] *Res gestae* XV, 9, 8.

[106] Цицерон. *Брут* 16, 62; *Тускуланские беседы* I, 2, 3; IV, 2, 3; *О законах* II, 21, 62.

жественных случаях и мальчики (с музыкальным сопровождением или без него), и сами участники праздника[107]. Вряд ли оправдано предположение, высказанное, в частности, Нибуром, что подобные песни достигали размеров эпических поэм, или были не хуже гомеровских произведений, или даже, действительно, были близки той реконструкции, которую пытался осуществить Маколей в «Песнях древнего Рима». Во всяком случае, ясно, что поэзия эта породила небольшие героические песни и стихотворные сказания о таких героях, как Ромул[108], Кориолан[109] и Регул[110]. Они были известны Дионисию Галикарнасскому в то самое время, когда Цицерон не мог их разыскать. Их сюжеты, по крайней мере, сохранились в устной традиции и могли косвенным путем предоставить материал для ранних книг Тита Ливия. Подобные песни, должно быть, слагали местным сатурнийским стихом, и тогда само их существование могло бы объяснить, почему в III веке до н.э. греческий раб Луций Ливий Андроник перевел «Одиссею» этим размером, — таким способом он пытался приспособить греческую героическую поэзию к ее ближайшему латинскому эквиваленту. Однако эта ранняя римская поэзия безвозвратно исчезла. Ее погубило подражание греческим образцам, распространившееся под влиянием Энния. Устная ранняя римская поэзия местного происхождения уступила место изящным литературным образцам, пришедшим из Греции и заменившим собой книги для декламации. То, что произошло в этих странах, могло случиться и в любом другом месте, оставив еще меньше следов. У нас ничего не осталось от ранней римской поэзии, но мы, по крайней мере, располагаем какими-то, хоть и небольшими, сведениями о содержании песен, и это гораздо больше того, что мы можем сказать о героических песнях многих других народов, у которых они когда-то, видимо, были[111].

---

[107] См.: J. Wight Duff. *Literary History of Rome.* London, 1908. P. 72 ff.

[108] Дионисий Галикарнасский. *Римские древности* I, 79; Плутарх. *Нума Помпилий.* 3.

[109] Там же. VIII, 62; ср.: E.M. Stewart. in: *Classical Quarterly* XV (1921). P. 31–37.

[110] Словарь Феста по изданию: Lindsay. P. 156.

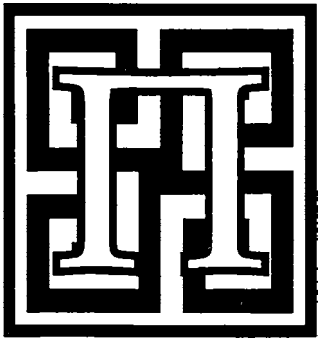
[111] Возможно, у этрусков, как и у римлян, была героическая поэзия. Во всяком случае, трудно иначе объяснить появление на их предметах искусства сюжетов, отчетливо связанных не с греческими, а с местными героями. Речь идет, например, об изображениях Кайле Випинаса и Авле Випинаса на

Вряд ли мы можем рассчитывать на всеобъемлющее исследование героической поэзии или обнаружить общие закономерности всех ее проявлений, когда материал для ее изучения сохранился в такой случайной и причудливой форме. Могли существовать и, быть может, где-то бытуют и поныне такие ее проявления и формы, которые выявили бы самые неожиданные особенности, однако они либо утеряны, либо не зафиксированы. Мы можем надеяться только на то, что выявим основные характеристики той героической поэзии, которая нам известна, и, скажем, проанализировать некоторые ее вариации. Исследование носит одновременно и литературный, и социологический характер. Эта поэзия сама по себе обладает многими достоинствами, она доставляет нам наслаждение особого рода, но, кроме того, отражает особенности тех обществ, в которых она существует, их природу и специфику их мышления. Героическая поэзия обладает несомненной исторической ценностью, поскольку бытовала во многих странах и в течение долгого времени, но главное — не содержащиеся в ней факты, а свет, проливаемый ею на мировосприятие людей и народов. В течение долгих веков сложение героических песен было мощным и очень популярным искусством. Известное нам время ее создания охватывает промежуток с 2000 года до н.э. и по сей день, но начала ее теряются в неведомом прошлом. Героическая поэзия отразила широко распространенное желание людей прославить способность человека действовать, выдерживать испытания и проявлять себя. В большинстве цивилизованных обществ ее уже давно сбросили со счета, и если кто-то и пробует возродить эту традицию, чаще всего такие попытки звучат довольно фальшиво. Но в свою эпоху, на своем месте, героическая поэзия воплощала величайшие чаяния человеческого духа, и она все еще сохраняет свою значимость для тех, кто ценит простоту и силу как в людской природе, так и в искусстве слова.

бронзовом зеркале в Лондонском музее и на фресках в гробнице Франсуа в Вульчи; см.: J.D. Beazley. *JHS*. XIX, 1949. P. 16–17.

ГЛАВА 2

ПОЭЗИЯ ДЕЙСТВИЯ



ервоочередная задача героической поэзии — рассказ о действии, и это оказывает на произведение как отрицательное, так и положительное воздействие. Негативные последствия выражаются в том, что певцы избегают многих вещей, присущих иным видам поэзии, в том числе и поэзии нарративной: исключаются не просто морализирующие замечания или описания предметов или места действия ради самого описания, но и вообще все, что могло бы нести некий высший или символический смысл. Позитивно же то, что первейшей и главнейшей заботой героической поэзии становится сама рассказываемая история. Воображение, проницательность, пыл — все, что певец способен привнести в рассказ, — оказываются второстепенными по отношению к событиям, о которых он повествует. Если такая поэзия и руководствуется каким-либо главным принципом, то суть его в испытании, через которое должен пройти могучий муж и доказать свое величие. Почти неизбежно испытание это предполагает насилие и требует не просто отваги, терпения и предприимчивости, но и иных качеств. Поскольку оно связано с угрозой для жизни, то призвано показать, до каких пределов способен дойти герой в своем неуклонном следовании собственной чести. Поэтому героическая поэзия готова включить изображение любого события, где герой рискует собственной жизнью ради того, к чему он стремится. Самый очевидный пример такого действия — битва; не случайно большая часть героической поэзии посвящена описанию сражений. Разумеется, при этом цель — нечто большее, чем простое утверждение мужественности и героизма. Певцы любят захватывающие изображения битв и знают, что и слушателям нравятся эти картины, вплоть до отдельных частных

деталей. Порой сражениям отводится значительная часть повествования. «Илиада» рассказывает об осаде ахейцами Трои; «Песнь о Роланде» — о великой битве между войсками Карла Великого и сарацинами; «Песнь о моем Сиде» – о войнах испанцев с маврами; «Битва при Мэлдоне» — о смертельной схватке англосаксов и викингов в Эссексе; «Манас» — о походе киргизов против катайцев (или кытайцев); поэмы о Джангаре — о битвах калмыков с загадочными мангусами; узбекские *дастаны* — о войнах с калмыками; малайские *хикайат* — о войнах с голландской Ост-Индской компанией; многие сербохорватские «народные песни» — о поражении при Косове или о восстаниях против турок в начале XIX века; средневековые и новогреческие *τραγούδια* — о боях на границах Византийской империи или о попытках освободить свою родину; албанские поэмы — о сопротивлении Скандербега туркам, армянские — о войнах с египетским султаном или шахом персидским. Впрочем, не менее кровавыми могут быть и битвы между людьми одного народа: таково мщение Одиссея женихам, гибель сыновей Гьюки в палатах Атли или освобождение своего дома от захватчиков Алпамышем в узбекских преданиях. Главное — картина битвы, а она порой может оказаться тем более захватывающей, чем меньше масштаб происходящих событий.

Когда недостает врагов из плоти и крови, герой бьется с силами природы и чудовищами. Ахилл сражается с рекой Скамандром; Одиссей, когда терпит крушение его плот, вступает в борьбу с морем; Беовульф гордо рассказывает о том, как пять дней и пять ночей он плыл с Брекой по зимнему морю:

> Бурные волны, отчаянный холод,
> Темные ночи и северный ветер
> Ринулись с яростью битвы, грозны были воды.
> (*Беовульф*, 546–548)

Столкновение с силами природы практически незаметно переходит в борьбу с чудовищами. Плывущий по морю Беовульф сражается с жуткими морскими тварями, Одиссей боится, что его съест какая-нибудь ужасная рыба[1], да и другие герои часто

[1] *Одиссея* V, 421.

вступают в борьбу со страшными созданиями первобытного воображения. Существование таких чудовищ не подвергается сомнению, и всякая схватка с ними требует поистине героических качеств. Драконы, убитые Сигурдом, Беовульфом или Алпамышем; отвратительные Грендель и его мать, пожирающие воинов в палатах Хродгара; демоны, насмешничающие, изводящие армянских героев; одноглазые гиганты, с которыми ведут нескончаемую войну нарты; громадный бык, способный убить своим дыханием триста человек, которого уничтожают Гильгамеш и Энкиду; ужасный Тугарин, которому рубит голову Илья Муромец[2], — все это достойные противники для героев, бросающие вызов их отваге и изобретательности. В некотором смысле такие чудища значимее врагов-людей, ибо о их возможностях и силе можно только догадываться, а потому в борьбе с ними все средства хороши, и ослепить Полифема — деяние не менее героическое, чем отсечь руку Гренделю.

Битвы с людьми и чудовищами — не единственная область, в которой герой может показать, чего он стоит. Есть еще один обширный класс деяний, которые тоже несут в себе опасность и требуют мужества, а потому пристали герою. Героический эффект «Одиссеи» не в последнюю очередь связан с риском, на который идет Одиссей, непременно желая услышать песнь Сирен или обнаружить своих спутников, опоенных лотофагами. В арабской поэме «Похищение кобылицы»[3], сочиненной в X веке Абу Обейдом, герой, Абу Зейд, решается похитить бесценную кобылицу и преодолевает немало опасностей. Когда Приам отправляется к Ахиллу за телом Гектора, это поступок поистине героический, ибо он вполне может поплатиться жизнью, представ перед лицом своего заклятого врага. В центре сербских песен о Марко Кралевиче часто стоят безудержная отвага, с которой Марко встречает любое препятствие на своем пути, и полное пренебрежение ко всякому, кто противостоит его воле. Русские былины нередко предпочита-

[2] Как правило, чудища, с которыми сражаются русские богатыри, довольно прочно закреплены за тем или иным героем: Илья Муромец сражается с Идолищем, Добрыня — со Змеем, а с Тугарином бьется Алеша Попович. — *Примеч. пер.*

[3] Это не героическая поэма в строгом смысле слова, но она содержит достаточно героических элементов, чтобы привлечь наше внимание.

ют битвам рассказ о таких поступках героя, которые вроде бы ведут к дурному концу, но чаще всего оборачиваются к лучшему. Таковы рассказы о ссоре князя Владимира с Ильей Муромцем, из которой тот в конце концов извлекает пользу; о жене Ставра, ради спасения мужа переодевшейся в мужское платье и едва не схваченной; о Василии Буслаеве, побившем своих соседей по Новгороду, но вовремя спасенном собственной матерью. Мы восхищаемся героем отчасти потому, что он упивается встающими перед ним опасностями, ибо только так он может показать свою подлинную суть и породу.

Когда нет ни врагов, ни опасных предприятий, герои не могут довольствоваться бездействием, и героическая поэзия часто рассказывает о том, как они пытаются удовлетворить свою жажду славы в атлетических состязаниях и играх, которые для них не менее важны, чем сражения. Классический пример таких состязаний — двадцать третья песнь «Илиады», когда на похоронах Патрокла Ахилл призывает ахейских героев к участию в соревнованиях и они предаются этому с полным рвением, немалым искусством и даже хитроумием. Возможно, схожие описания игр имелись и в иных, ныне утраченных, греческих поэмах, подобно сказанию об аргонавтах, с которым были связаны игры на похоронах Пелия. Но примеры не ограничиваются греческим материалом. В киргизском «Бок-Муруне» за погребальным пиром следуют скачки и иные спортивные состязания[4]. В них принимают участие все самые знаменитые герои, и поэма содержит каталоги с перечислением их имен, народов и кличек их лошадей. В «Манасе» герои играют в игру, именуемую *ордо*, и она пробуждает в них немалые страсти:

Расставили альчики они,
Стали весьма успешно играть,
Сбивали они за костью кость,
В противниках разжигая злость.
Успехом, однако, они увлеклись чересчур,
Ликовали слишком рано они, —
Опутал их тот же лукавый гость,
Одурачил их шайтан.

[4] Radlov V. S. 152 ff.

Сшибли с места хана они
(И в ордо есть тоже хан!).
Был это последний чокон.
Не заметил никто из них,
Что хан застрял на рубеже,
А за рубеж не был выбит он[5].

(*Манас*, с. 132)

В конце концов игра приводит к яростной ссоре, и требуется время и немалое искусство, чтобы утихомирить спорящих. Игра возбуждает в персонажах сильные чувства, поскольку тут тоже замешаны представления о чести и славе. Без сомнения, именно поэтому герои отнюдь не всегда скрупулезно следуют правилам и готовы на все ради того, чтобы выиграть. В «Илиаде» (XXIII 723 и след.), когда Аякс борется с Одиссеем, он сначала шепотом предлагает сопернику сделать состязание притворным и сразу же пытается провести бросок[6]; в «Бок-Муруне» Эр Тоштюк неблагородно одерживает верх над женщиной Ак Сайкал, используя при этом сверхъестественные силы. Честная игра не обязательна, поскольку главное для героя — выказать свою удаль и добиться успеха, который должен стать видимым знаком его превосходства над другими.

Успех, которого требует культ чести, можно завоевать в самых разных сферах героического действия, но, где бы это ни случилось, обстоятельства его обретения почти всегда отмечены схожими постоянными чертами. Во-первых, снискать честь

---

[5] Вероятно, игра эта — что-то вроде шаров или кеглей, хотя играют в нее при помощи костей, или *альчиков*.

[6] Боура не совсем точно описывает данный эпизод: в «Илиаде», во-первых, ничего не сказано о том, что Аякс «шепчет» Одиссею; он просто «обратился», а во-вторых, он не предлагает «притвориться». Суть уловки в другом: он говорит «или ты подыми меня, или я тебя» — по-видимому, предполагается, что оба одновременно должны попытаться, а Аякс немедленно начинает действовать, не давая Одиссею приготовиться. Тем не менее «нечестная игра» все равно есть, а действия Аякса в поэме именуются «хитростью» (δόλος). Ср. перевод Н. Гнедича:

Вскрикнул к царю Одиссею великий Аякс Теламонид:
«Сын благородный Лаэртов, герой Одиссей многоумный,
Ты подымай, или я подыму; а решит Олимпиец!»
Так произнес и поднял; Одиссей не забыл ухищренья...
(букв. «от него не укрылась уловка»)

Илиада XXIII, 722–725. — (*Примеч. пер.*)

проще всего, показав свое превосходство над другими, и потому очень часто присутствует какое-нибудь соревнование. Вот почему во многих поэмах отправной точкой служат горделивая похвальба и спор, которые затем преображаются в героические поступки. Беовульф и Брека проводят пять дней и ночей в море, поскольку похвалялись, что сделают это (*Беовульф*, 535 и след.). Герои русских былин бьются об заклад, кто из них более славен; Дюк Степанович и Чурила Плёнкович хвастаются своим богатством, а затем соревнуются, у кого лучше дом, кони и одежда, кто больше съест и кто больше выпьет. Победителя в таком состязании признают лучшим мужем, а проигравшему достается всеобщее презрение. Вот каким назиданием унижает Дюк побежденного им Чурилу:

> Не твое-то дело есть охвастати,
> Да не твое дело бить о велик заклад,
> А твое дело столько ходить тобе по Киеву,
> По Киеву ходить тобе за бабами[7].

В таких спорах могут сквозить малоприятные мотивы гордыни и тщеславия. Героям не нравится сама мысль о том, что кто-то хоть в чем-то может их превзойти, и многие из них движимы тем же чувством, что и Унферт, желчно отзывающийся о состязавшихся в плавании Беовульфе и Бреке:

> морепроходец,
> пришелец Беовульф его раззадорил,
> неужто в мире ему соперник
> нашелся, воин под небом славный,
> его сильнейший...
> (*Беовульф*, 503–505)

Из этого следует, что раз уж герой похваляется, то он должен свою похвальбу оправдать, а если ему это не удается, то он перестает соответствовать величественным героическим стандартам. У сербских певцов так происходит с турками, которые вынуждены уступить первенство христианам. Когда албанец Муса клянется повесить всех христиан, это оборачивается против

[7] Рыбников I. С. 98.

него: Марко отсекает ему голову, тем самым показав, кто чего стоит[8]. Множество героических поэм основано как раз на этом принципе: состязание становится обязательным, ибо именно в нем человек способен показать, каков он на самом деле.

Впрочем, не всегда соревнование столь жестко и беспощадно. Когда герой уже доказал свое превосходство, ему вовсе не обязательно унижать своих противников. Проявления благородства встречаются, быть может, не так часто, как нам бы хотелось, но порой оказываются весьма занимательными. Так, в айнской поэме «Кутуне Ширка» герой выполняет свою задачу, не замечая соперников и уж точно над ними не насмехаясь. Брошен клич: тому, кто поймает в море золотую выдру, достанется красавица-невеста с богатым приданым. Герои собираются на берегу и по очереди пытаются поймать выдру. Первым выходит Человек с Востока:

Золотая выдра
Сверкнула как меч,
Потом волна отлива
Схватила ее и потащила.
Сначала в море за ней
Рванулся юноша,
Вытянув руку,
Потом к земле
Повернулся за ней,
Вытянув руку,
Потом, задыхаясь, упал на камни[9].

За ним пробуют свои силы два других воина, Человек с Дальнего Острова и Человек с Малого Острова, и их постигает точно такая же неудача. Наконец доходит дело до главного героя, и он добивается успеха:

Золотую выдру
Под пенной волною
Повлек отлив,
Тут и я
Нырнул в прибой,

[8] Karaḫuh II, 287 и след.
[9] T.A. Waley. *Botteghe Oscure* VII (1951). P. 221 (*букв. пер.*).

В буруны, в открытое море.
Выскользнула она из руки,
Но, ничуть не смутившись,
Нырнул я снова, как птица морская,
И погой наступил на нее.
Взгляпула она и увидела, кто я,
И, совсем не боясь,
Всплыла сама ко мне в руки,
Как птичка в воде.

Мотив соперничества очевиден и здесь, но в нем нет ни вражды к противнику, ни презрения к проигравшему. Герой показывает, чего он стоит, но просто и скромно, что служит дополнительным знаком его величия.

Еще одним свойством героического повествования является то, что в целом оно сосредоточено вокруг нескольких главных фигур, а остальных оставляет в небрежении. В битвах, изображаемых в «Илиаде», участвует множество народа, но о рядовых бойцах и воинах не говорится почти ничего. Они присутствуют, и их массовое наступление или отход описываются в нескольких словах или с помощью подходящего яркого сравнения, но им не отводится сколько-нибудь значимая роль, и судьба каждого из них не особенно интересна. Если для развития сюжета необходимы персонажи достаточно скромного происхождения, вроде Долона или Терсита, то они предстают фигурами или неприятными, или смешными. То же пренебрежение к толпе можно увидеть и в «Песни о Роланде», где, несмотря на фразы типа:

Все в бой вступили, и битва велика (1320, *букв. пер.*) —

или

Погибло много тысяч бусурман (1417), —

внимание поэта приковано к отдельным героям; число их невелико, и тем большее восхищение они вызывают. Схожим духом проникнута и «Песнь о моем Сиде». Певца главным образом занимают сам Сид и несколько его ближайших сподвижников, остальным в поэме почти не находится места. В «Манасе» глав-

ные роли отведены самому Манасу и Алмамбету; в некоторых важных эпизодах на первый план выходят и другие воители, но основная масса воинства все время остается в тени. Даже поэмы о восстании сербов против турецкого владычества — а это действительно было поистине народное восстание — сосредоточены вокруг нескольких вождей. Конечно, порой в нескольких сильных строках размах описываемых событий передается через изображение всего воинства, например:

Часто войска в битве сходились,
Сходились они на широкой долине,
На зеленых лугах на моравских,
Гонят друг друга они в Мораву,
Кровавыми стали воды Моравы,
Кровью героев и коней их добрых [10].

Но все же главное внимание уделено значительным лицам — предводителям и командирам. Тот же принцип лежит и в основе недавно сложенных русских и узбекских песен о революции 1917 года и последующих событиях. Герои здесь скромного происхождения, но все равно им отведено особое место, а о рядовых людях, массе или пролетариате, за дело которого они стоят, сказано очень и очень мало. Это справедливо и в случае изображения мирных событий. Киргизский певец, описывая игры, устроенные Бок-Муруном, вкладывает в уста хозяина такие слова:

Простым людям не место здесь,
Лишь знатные могут место занять,
Место занять, чтоб копья метать [11].

Слава — удел великих, и героический мир устроен так, чтобы у них было как можно больше возможностей ее завоевать.

Впрочем, среди общего правила встречаются и бросающиеся в глаза исключения. Иногда в героической поэзии важная роль отводится мужчинам и женщинам скромного происхождения, и они изображаются с сочувствием и уважением. Пусть

[10] Караџић IV, 160 (*букв. пер.*).
[11] Radlov V. S. 171; ср. 179 (*букв. пер.*).

гомеровский свинопас Эвмей на поверку и оказывается сыном царя, однако в «Одиссее» есть и другие персонажи, занимающие в социальной иерархии низкое место, но чьи образы исполнены истинного благородства. Таковы прежде всего старая няня Одиссея Эвриклея, которая не только предана своему хозяину, но и строго следит за всеми служанками в доме, и коровник Филойтий, которому отведена, хоть и маленькая, но по-своему существенная роль в истреблении женихов. Схожие фигуры можно найти и в узбекском «Алпамыше». Пастуха Култая его хозяин, главный герой поэмы, зовет «дорогим другом». Когда Алпамыш пребывает на чужбине, Култай изо всех сил старается поддерживать его дом в порядке, а когда хозяин возвращается, слуга не верит глазам своим:

> Любимый, душа моя, дитя мое, ты ли это?

Ему одному Алпамыш открывается и к его помощи прибегает, чтобы изгнать врагов из своего дома. Другой пастух, Кайкубат, помогает Алпамышу, когда того бросает в темницу калмыцкий властитель, и в награду Алпамыш отдает ему в жены дочь шаха[12]. Хотя персонажи низкого происхождения и могут занимать относительно важное место в повествовании, они вводятся лишь для того, чтобы оказать помощь стоящему выше них герою и выказать ту самоотверженную преданность, которую он вправе ожидать от своих слуг. Их образы отражают ценности не первобытной демократии, а подлинно монархического или аристократического общества, где слуга обладает своим достоинством и может обрести приличествующие ему почет и уважение, тем не менее оставаясь в подчиненном положении по отношению к героическому миру, в котором пребывают главные персонажи поэм.

Исходя из подобных представлений о чести, ценности личности и преимуществах аристократии, творцы героической поэзии и выстраивают свои истории, ведя действие как можно ярче и занимательнее. Хотя их искусство в некоторых отношениях достаточно просто, оно привлекает внимание, поскольку

[12] Жирмунский, Зарифов. С. 104.

показывает, что должен делать певец, чтобы создать поэзию действия. Порой эффект достигается простым упоминанием некоего события, причем дальше о нем ничего не говорится. Некоторые происшествия значимы сами по себе — одна лишь мысль о них настолько увлекает, что слушателю ничего больше и не требуется. Всадник, скачущий по равнине, воин, преследующий врага или погибающий на поле брани, — для полноты этих моментальных образов не нужно ничего, кроме простой констатации факта. Но даже этот нехитрый, казалось бы, прием не так примитивен, как кажется. Поэту приходится отбирать материал, и хотя зачастую это происходит неосознанно, ему требуется умение выделить самое существенное в той или иной ситуации. Просто умолчать о том, что может отвлечь нас от ключевой значимости действия, — уже немалое мастерство, умение выбрать. Например, в «Песни о Роланде» изображение битвы получает новый и могучий толчок в миг, когда Оливье по совету Роланда отбрасывает копье и берется за меч:

> Граф Оливье достал свой меч из ножен,
> Желанье побратима он исполнил,
> Меч обнажил пред ним, как рыцарь добрый.
> (*Песнь о Роланде*, 1367–1369)

Простота в своем совершенстве не уступает искусству. Сказав больше, поэт принизил бы величие происходящего — важно лишь передать ход событий, не вдаваясь в пояснения. Значимо то, что герой обнажает меч, и нам нужно только услышать, что это произошло. Многие героические поэмы используют искусство простоты. Поскольку главная задача — сам рассказ, то составляющие его события должны быть четкими и значимыми. Более примитивные героические песни — скажем, осетинские или армянские — выработали именно такой тип повествования, главная суть которого — в быстром изложении событий, предполагающем, что важно только (или почти только) то, что происходит. Разумеется, тут успех зависит от умения отбирать события, более всего приковывающие внимание, и знания того, что может поразить воображение. Но этому учит опыт, и подобные истории очень часто достигают нужного эффекта.

Поскольку почти всегда героическая поэзия исполняется вслух перед аудиторией, певец должен не только выбрать предмет, привлекательный сам по себе, но и, коль скоро он стремится добавить что-то еще более занимательное, сосредоточиться на том, чтобы передать одно настроение, добиться одного эффекта, избегая любых осложнений. Этим он отличается от авторов «литературного» эпоса, которые, адресуясь не к слушателю, а к читателю, могут насыщать свое произведение многими дополнительными отзвуками, ассоциациями и полутонами. Устный поэт должен идти прямо к цели и твердо ее держаться. В противном случае он может запутать слушателей и попросту испортить весь рассказ. Поэтому он почти всегда сосредотачивается на какой-либо одной стороне события и старается добиться при этом наибольшего эффекта. Много примеров такой техники мы находим в гомеровских поэмах. Вот, например, Ахилл соглашается выдать тело Гектора Приаму, и перед ними уже накрыт стол. Критический момент пройден: старик получил то, что хотел, от убийцы своего сына. Тут поистине открывается множество возможностей, но Гомер действует просто и непосредственно, стремясь к достижению только одной цели:

> Оба к предложенным яствам питательным руки простерли.
> И когда питием и пищей насытили сердце,
> Долго Приам Дарданид удивлялся царю Ахиллесу,
> Виду его и величеству: бога, казалось, он видит.
> Царь Ахиллес удивлялся равно Дардаииду Приаму,
> Смотря на образ почтенный и слушая старцевы речи.
> Оба они наслаждались, один на другого взирая.
>
> (*Илиада*, XXIV 627–633)

Для Гомера важна одна картина: старик и юноша молча едят, глядя друг на друга. Это триумф избирательности. Перед ним открыты самые разные пути, а он решает идти только по одному. Героическая поэзия действует так по необходимости, но оборачивает необходимость к собственной выгоде, создавая картины, которые выглядят столь просто, что мы реагируем на них самым непосредственным образом, оказываясь во власти единого и непреодолимого чувства.

Сражение — любимый предмет героической поэзии. Кто не заинтересуется хорошим описанием боя? Но привлечь к

нему внимание можно самыми разными способами. Поскольку битва становится для героя испытанием, в котором он должен показать, чего стоит, основное внимание должно быть сосредоточено на том, как он ведет себя в бою, как использует свои природные качества. Простой физической силы почти всегда недостаточно, и тот, кто не подкрепит ее мастерством, ценится невысоко. У героя должны быть тяжелая рука и верный глаз. Бесчисленные изображения единоборств в «Илиаде» и «Песни о Роланде» оживляет именно такое описание крепких и расчетливых ударов. Нам, возможно, эти описания покажутся однообразными, но слушателей, знавших толк в рукопашном бое, в умении рубить и колоть, они могли захватить. Вот почему говорится, куда и как нанесен удар, что в нем замечательного, что было после. Более того, раз уж в центре внимания певцов оказывается особый род чудо-воинов, они любят подчеркнуть их невероятную силу или мастерство, на которые не способен обычный человек; именно таких свойств и следует ожидать от героя. Тем самым реалии войны подвергаются отбору, чтобы как можно сильнее затронуть сердца слушателей и полностью удовлетворить их вкус к разнообразным воинственным деталям. Певец «Роланда» вполне осознает эту задачу. Роланд и Оливье наносят удары, которые не под силу обычному человеку. Они разрубают противников пополам[13], ударом копья разом пробивают щит, панцирь и тело, отсекают головы одним махом. Гомеровские воители действуют не столь замечательно и просто. Поскольку они главным образом поражают противника, метнув копье, то важно прежде всего, как точно оно направлено и с какой силой брошено. Поэтому Гомер так подробно описывает, как герой бросает копье и куда оно ударяет — в шею, грудь, живот или ягодицы. Слушатель поглощен повествованием, гадая, чем закончится удар, сопутствует ли герою удача. Для него это подобно захватывающей дух игре: соперники равны, а победа зависит от силы и мастерства.

Поэзия битвы достигает высшей точки, когда два великих воина сходятся в единоборстве. Эта сцена полностью самодос-

[13] О Годфриде Бульонском рассказывали, что при Антиохии он одним ударом отсек у турка верхнюю часть тела от нижней. См.: Jenkins. P. 104.

таточна: ничто не отвлекает внимания, как порой бывает в картинах всеобщего побоища. Слушатели отчасти испытывают чисто физическое удовольствие, ставя себя на место бойцов и ощущая, как, изготовившись для битвы, играют их мышцы и мускулы. Характерным примером может служить описание поединка Хонгора и Арсалангийна в калмыцкой «Джангариаде»:

> Тянули они друг друга с седел до того, что переплелись восемь копыт их коней, но никто не побеждал. Обнажали они скрытые под платьем сверкающие шашаки, семь-восемь раз наносили друг другу раны повыше мочевого пузыря, но никто не побеждал. Спешили, хватали друг друга за пояса, наносили друг другу удары и сзади и спереди, пускали в ход всяческие львиные уловки, выкидывали наилучшие колена, но никто не побеждал. Дрались они, как бирючки, бодались как быки, и вот подмял он под себя львиного богатыря — Арсалангийн-батура (*Джангариада*, с. 219).

Бой воспринимается, по сути, телесно, и певец использует опыт аудитории, дабы чувство это стало реальным. Напряжение и ярость битвы, то, как герои пользуются своим телом, — все ощутимо вплоть до того мгновения, когда Хонгор повергает противника. Подобные приемы свойственны героической поэзии, поскольку именно так можно передать основные детали боя, атмосферу физического напряжения и усилий. В более усложненной форме мы сталкиваемся с тем же приемом у Гомера, когда он описывает, как Аякс, сдерживая натиск троянцев, обливается потом и задыхается, а тяжелый щит оттягивает ему плечо[14]. Иногда физическое напряжение становится непереносимым даже для героев, и поэт описывает внешние признаки охватившего их изнеможения, тем самым передавая внутренний драматизм предстающей перед нами картины.

Когда в бой вступают не два противника, а несколько героев, каждый из которых по-своему значим, драматизм происходящего становится более многогранным, ситуация — более запутанной. Внимание слушателя переключается на общую картину силы и ярости, борьбы и схватки, где движения столь быстры, что поэт не может точно их перечислить и потому стремится передать лишь общее впечатление грохота и напряжения битвы. Для Гомера, с его тягой к избирательности и вниманием к действиям отдельных персонажей, такие батальные

[14] *Илиада* XVI, 102 и след.

сцены не представляют особого интереса, другие же певцы наслаждаются ими, хотя подобные картины и лишены аристократической исключительности. Когда Орозбаков повествует о том, как киргизы завязали бой с катайцами, он ограничивает свою перспективу сорока могучими сподвижниками Манаса, но это описание предстает картиной всеобщего уничтожения:

Хлынуло сорок батыров в бой.
Начали против кафиров бой.
По́том обливались они.
Кровью покрывались они.
Раздавались крики здесь.
Колыхались пики здесь.
Было в крови лицо земли.
Было неба лицо в пыли.
Кто свидетелем был борьбы,
Разума лишался тот!
Разом встала земля на дыбы.
Все навыворот, наоборот
Во вселенной пошло тогда.
Все, что на земле живет,
Неузнаваемым стало тогда.
Не жалея, что начали бой,
Тысячи погибали здесь,
Многие ханы пали здесь,
Умирали батыры здесь,
Конные смешались здесь.
Если же коней лишались здесь, —
Пешими сражались здесь.
(*Манас*, с. 335)

Эта смелая попытка изобразить всеобщее побоище по-своему удалась. Но в целом такие сцены — редкость для героической поэзии, поскольку в них естественным образом не находится места для упоминания о свершениях отдельных героев. Даже Орозбаков и тот не может ограничиться только этой картиной и обращается затем к целой серии единоборств, в которой различные воины показывают, на что они способны. Подобная сцена — не более чем вступление, после него певец переходит к решению своей главной задачи — описанию того, как ведут себя в бою великие герои.

Сражение может потребовать от героя проявления важнейших черт его характера, прежде всего — способности принимать быстрые решения в критической ситуации. В этом случае певец прославляет скорость решения и силу духа, а мы восхищаемся героем, который, избирая перед лицом опасности самый смелый путь, оборачивает ее своей победой. Так, в «Похищении кобылицы» преследуемый врагами Абу Зейд принимает героическое решение: он вдруг становится к ним лицом и нападает:

> И я повернул кобылу и бросился, как лев,
> Сжал бока ей и послал вперед,
> И обрушился на них, не боясь ни ран, ни опасности,
> И рубил их мечом, пока воздух не засверкал от его взмахов,
> И не раз и не два встречал их страшным ударом[15].

Решив поступить именно так, Абу Зейд побеждает своих противников, и мы чувствуем, что он заслужил свой триумф тем, что столь решительно пошел навстречу опасности. Схожий выбор делает и Хнэф в «Битве в Финнсбурге», попавший вместе с несколькими дружинниками в засаду. Кто-то, увидев отблеск света, спрашивает, не пожар ли случился, но Хнэф знает, что это блестит оружие подступающих врагов, и, немедленно все осознав, решает сражаться:

> То не восток светается, то не змей подлетает,
> то не крыши горят на хоромах высоковерхие,
> то враги напустились, птицы свищут,
> бренчат кольчуги, щит копью отвечает
> и рожны звенят; вот луна просияла,
> под облаками текущая, — вот злые козни подымаются —
> обернется им ненависть новой пагубой.
> Вы вставайте, воины, просыпайтесь,
> снаряжайтесь, мужи, о дружине порадейте,
> поспешайте в сражение, нестрашимые, бейтесь!
>
> (*Битва в Финнсбурге*, 3–12)

Как и Абу Зейд, Хнэф принимает отважное решение, и в награду его ждет успех, но мы еще не знаем о благополучном

[15] Blunt H. P. 183–184.

исходе: главное здесь — характер героя, его способность сразу же увидеть, что происходит, и отвага, проявленная в трудный момент. Слушатели не только поражены отчаянной ситуацией, в которую попадает герой, но и восхищены силой его духа.

Воин мало чего стоит, если не владеет искусством боя, он должен не только твердой рукой держать оружие, но и правильно и с верным расчетом действовать в нужный миг. Если он способен на это, он достоин восхищения, которое звучит, например, в словах воинов из «Песни о Роланде», оценивающих так собственные и чужие удары: «Вот доблестный удар!» (1280), «Вот удар барона!» (1288), «Бароны наши храбры!» (1349), «Жесток удар!» (1588). Доказывая справедливость этих слов, поэт рассказывает о множестве удивительных воинских подвигов, совершенных в битве с сарацинами. Хотя гомеровские герои и менее щедры на похвалы противникам и соратникам, в «Илиаде» чрезвычайно точно описываются чуть ли не все возможные удары. Вот Гектор рассекает надвое мечом копье Аякса (XVI, 114), Ахилл разит между плеч убегающего от него Гипподаманта (XX, 402), а Тевкр попадает Горгифиону в грудь стрелой, и голова у того падает вниз «как мак» (VIII, 305). Все это относительно мелкие эпизоды, и тем не менее они показывают, сколь серьезно поэт относится к любой детали боя; когда же дело доходит до важных поединков центральных героев, картина, естественно, становится еще более точной и реалистичной. Несмотря на заранее предрешенный результат, единоборство Ахилла и Гектора изображается весьма детально и скрупулезно. И в других поэмах — скажем, калмыцких или киргизских — певцы с удовольствием описывают, как именно все происходит, и всячески подчеркивают, что герои достойны друг друга. В «Манасе» поражает сражение киргизов с чудовищным Мады-ханом, который мчится в бой на быке и чей лук несет всем погибель[16]. Многие герои по очереди выходят против него и терпят неудачу, пока, наконец, его не побеждают сам Манас вместе с могучим Алмамбетом. За всеми подобными сценами стоит детальное знание воинского дела и восхищение умелым и ловким владени-

[16] *Манас*. С. 332 и след.

ем оружием. Они предназначены для слушателей, знающих толк в битве и любящих о ней послушать.

В героических поэмах особенно захватывающими оказываются эпизоды, где герои отваживаются на то, что не под силу практически никому. В таких случаях мы восхищаемся и физической мощью, и отвагой, и крепостью духа, благодаря которым герои преодолевают ужасающие препятствия. Быть может, самый яркий пример мы находим в осетинской поэме. Нарты не в силах взять крепость, пока на помощь к ним не приходит Батрадз и не предлагает удивительный план:

> А тогда Батрадз и сказал воинам:
> — Бечевою меня к стреле привяжите,
> Со стрелой свяжите, да крепко-накрепко. —
> Удивились нарты: что он замышляет?
> Но что тут поделать! — к стреле привязали,
> Все так и сделали, как Батрадз пожелал.
> — А теперь вы стрелу на лук наложите,
> Тетиву тяните, да полным растягом,
> И пустите стрелу в Хызовскую крепость! —
> Как Батрадз говорил, все так исполнили.
> Распростер он руки и ноги раскинул —
> Полетел нарт Батрадз к Хызовской крепости,
> Ударился о стену, она и рухнула[17].

История странная, и представить такую картину нелегко, но нельзя не оценить силу духа, с которой Батрадз берется за разрешение сложной проблемы, и уверенность, с которой он это решение осуществляет. Данный пример демонстрирует, пусть и в гиперболизированной форме, один из способов, каким герои утверждают свою значимость. Подобные задачи были бы им не по плечу, если бы они не обладали необычайными физическими способностями, и тот же Батрадз вполне заслуживает определения «с грудью железной», которое ему дают певцы. Но то, что совершает Батрадз, как и впечатление от его поступка, в принципе схоже с деяниями других героев, совершаемыми по другим поводам. Герой непременно должен быть наделен особым набором качеств — отвагой, уверенностью в

[17] Дынник. С. 297.

себе и физической мощью, и когда все это начинает работать, действие захватывает слушателя. Восхищение чисто физической силой присутствует практически всегда, но оно усиливается и за счет нашей оценки нравственных принципов и даже интеллектуальных способностей героя.

Эффект, достигаемый описанием битв, подобен впечатлению, которое героическая поэзия производит на слушателей при изображении любого действия; это — ее неотъемлемое свойство. Однако особую значимость эффект приобретает в связи с царящим в поэзии культом героической чести. Честь для героя стоит в центре бытия, и если ее затронули, оскорбили, поставили под сомнение, он обязан себя утвердить, ибо, если ему не удастся доказать, чего он стоит, он перестанет соответствовать высокому героическому стандарту. Вся героическая поэзия основана на этом представлении, именно оно задает присущую ей особую атмосферу и особый взгляд на мир. Утверждение героической чести не всегда связано с насилием и кровопролитием; можно добиться цели и мирным путем. Например, когда Илья Муромец оскорблен тем, что князь Владимир не пригласил его на пир, он выказывает свой гнев, круша киевские церкви. Такой способ приносит свои плоды: у Владимира просто не остается выбора, и он в конце концов приглашает героя. Его приход становится знаком его торжества:

Тут Владымир-князь да стольнё-киевской
Со Опраксией да королевичной
Подошли-то они к старому казаке к Илье Муромцу,
Они брали-то за ручушки за белые,
Говорили-то они да таковы слова:
«Ай же старыя казак ты, Илья Муромец!
Твоё местечко было да ведь пониже всих,
Теперь местечко за столиком да повыше всих!
Ты садись-ка да за столик за дубовый»[18].

Честь удовлетворена, все в порядке, и нам остается только радоваться, что возмутительное поведение Ильи привело к благополучному концу. Несколько более мрачно выглядит схо-

[18] Гильфердинг II. С. 40. Ср.: Chadwick. *RHP*. P. 64.

жая ситуация в «Манасе»: когда ханы злоумышляют против Манаса, он унижает их, напоив, а затем подчинив своей воле. При этом герой и не пытается скрыть свое презрение:

Он глядел, как полночь глядит,
Был, как пасмурный день, сердит;
Губы он вздул, как ножны,
Щеки были напряжены
И усами вооружены,
Были они как бухарский «шап».
С каждым из тех усов
Пика, что держит мушан,
Поспорить едва ли могла б;
Виски его мрак покрывал,
Волосами Лев потрясал;
Так обильно они росли,
Что поспорить с шерстью могли,
Пять пайпаков бы шерстяных
Можно было связать из них.
(*Манас*, с. 66 и след.)

Таков Манас в минуту торжества, и простая, но сильная выразительность этих строк отражает его героическую манеру. Успеху здесь не сопутствует веселье, как в случае с Ильей, но от этого он не становится менее полным.

Удовлетворение чести иногда затрагивает более существенные вопросы и исполнено большего драматизма. В конечном счете честь для героя выше всего, и если приходится выбирать между честью и чем-то иным, он, по сути, вынужден следовать требованиям чести. Эта проблема с особой силой встает в «Эпосе о Гильгамеше». Гильгамеш и его соратник Энкиду своей невероятной удалью разгневали богов, и те обрекают их смерти. Боги посылают ужасного быка убить их, но герои его уничтожают. Когда они приносят его тушу в жертву, появляется богиня Иштар, чьи любовные домогательства Гильгамеш пренебрежительно отверг:

Взобралась Иштар на стену огражденного Урука,
На зубец вскочила, бросила проклятье:
«Горе Гильгамешу, меня он унизил, быка сразивши!»
Услыхал Энкиду эти речи Иштар,

Вырвал корень быка, в лицо ей бросил:
«А с тобой — лишь достать бы — как с ним бы я сделал,
Кишки его на тебя намотал бы!»
Созвала Иштар жриц, блудниц и девок,
Корень быка оплакивать стали.
(*Эпос о Гильгамеше*, VI, I, 157—169)

Честь вряд ли может потребовать большего. Гильгамеш унижает Иштар, которая сперва приступает к нему с любовью, а затем замышляет убить его. Он обращается с ней крайне оскорбительно и с непередаваемым презрением, что еще более обидней, поскольку это определенным образом соотносится с низменной природой самой богини. Нам остается только присоединиться к герою в его почти исступленном восторге из-за того, что он воздал ей по заслугам.

Достаточно часто честь требует кровавого удовлетворения, ибо герой полагает, что оскорблен слишком глубоко и прощение и терпимость тут неприемлемы. Он поистине не сможет дальше жить, если не уничтожит тех, кто покусился на самую суть его бытия. Такие чувства Одиссей испытывает к женихам, которые домогаются его жены и опустошают его дом. Когда наконец он приступает к мщению, его дух торжествует:

Рубище сбросив поспешно с себя, Одиссей хитроумный
Прянул, держа свой колчан со стрелами и лук, на высокий
Двери порог; из колчана он острые высыпал стрелы
На пол у ног и потом, к женихам обратяся, воскликнул:
«Этот мне опыт, друзья женихи, удалося окончить;
Новую цель я, в какую никто не стрелял до сего дня,
Выбрал теперь; и в нее угодить Аполлон мне поможет».
(*Одиссея*, XXII, 1—7)

И тут же убийством Антиноя начинается избиение женихов. Если кто-то из них и сомневался, кто перед ними, теперь они знают — это Одиссей; а он еще и глумится над их уверенностью в том, что он не вернется и они смогут уничтожать его добро, спать со служанками и обхаживать его жену (XXII, 35 и след.). Он возглашает, что теперь воздаст им за все. Гомер почти и не пытается пробудить сочувствие или жалость к женихам; они по-

крыли себя позором и должны умереть. Атмосфера, которой окружен триумф Одиссея, пронизана чувствами человека, чья честь была глубоко уязвлена и вот, он может наконец получить удовлетворение. На этом Гомер делает основной акцент, и гибель каждого жениха — еще один шаг в воздаянии. Сцена действительно жестока, и можно подумать, что женихи такого не заслужили, но Гомер мыслит иначе. Для него главное — оскорбленная честь героя, а ее удовлетворение требует крови.

Умиротворению поруганной чести могут сопутствовать и более сильные проявления чувств. Одиссей, чье мщение долго откладывалось и было тщательно спланировано, действует так, будто следует некоему принципу; но другие герои словно пребывают вне себя, ими руководит только безудержная ярость. Когда от рук Гектора гибнет Патрокл, Ахилл охвачен кровавой жаждой мщения. Он не может вынести мысли о том, что Гектор лишил друга его, величайшего из воинов. Этой страстью он влеком до той минуты, когда наконец встречается с Гектором. До той поры Ахилл не щадит никого, он набрасывается даже на речного бога Скамандра, не щадит и юного сына Приама Ликаона, которого раньше взял в плен и продал в рабство. Теперь сам вид юноши приводит Ахилла в бешенство: он думает, что уже мертвые встали против него. Ликаон безоружен и молит о пощаде, но Ахилл непреклонен:

> Что мне вещаешь о выкупах, что говоришь ты, безумный?
> Так, доколе Патрокл наслаждался сиянием солнца,
> Миловать Трои сынов иногда мне было приятно.
> Многих из вас полонил я и за многих выкуп я принял.
> Ныне пощады вам нет никому, кого только демон
> В руки мои приведет под стенами Приамовой Трои!
> Всем вам, троянам, смерть, и особенно детям Приама!
>
> (*Илиада*, XXI, 99–105)

Ахилл тут же убивает Ликаона и бросает его труп в воды Скамандра, не позволяя ничему встать между своим представлением о чести и потребностью в ее жестоком удовлетворении. Гомер проникает в самую суть героического образа. Поскольку Ахилл твердо решил отплатить за смерть Патрокла кровью троянцев, обращенные к нему мольбы Ликаона о пощаде тщетны.

Значимость чести для героической поэзии предполагает, что рано или поздно поэт должен обратиться к изображению человеческих отношений. Хотя герой может стремиться к самодостаточности, а в некоторых случаях и достигает ее, он должен занимать какое-то место среди окружающих его людей. Несмотря на свое превосходство, герой все же человек, и его человеческие привязанности порой проявляются даже сильнее, чем у прочих. Он не может жить только для себя, ему нужен спутник, товарищ, в беседе с которым он может облегчить душу. Вот почему в героической поэзии мы встречаем величественные пары преданных друзей, вроде Ахилла и Патрокла, Роланда и Оливье, Гильгамеша и Энкиду, узбекских Алпамыша и Караджана, армянских братьев Санасара и Багдасара. Когда герой завязывает дружбу с тем, кто лишь немногим уступает ему в геройстве, возникает особая связь. Друзья делят опасность и славу, честь одного тождественна чести другого. Такая дружба основана на взаимном уважении, и каждый из двух героев ждет и получает от другого самое большее, на что тот способен. Поэтому вполне естественно, что дружба Гильгамеша и Энкиду начинается с отчаянного поединка между ними — он служит доказательством того, что они достойны друг друга, и пробуждает в них взаимную привязанность. Любовь героя к другу отлична от любви к жене или семье, ибо это связь равных и основана она на общих идеалах и стремлениях. Герой проявит с другом откровенность, которую он не проявит с женой, и посоветуется с ним о том, чего не станет обсуждать с ней.

Во всяком таком союзе всегда есть старший — Ахилл, Гильгамеш, Роланд, Алпамыш или Санасар и младший — Патрокл, Энкиду, Оливье, Караджан или Багдасар. Обычно старший предлагает решение и рассчитывает на то, что оно будет принято и выполнено, но младший высказывает замечания и собственные предложения, никоим образом не обрекая себя на безусловное подчинение. В конце концов они приходят к согласию, даже если один из двух продолжает сомневаться в правильности принятого решения. Когда Гильгамеш выдвигает план, как убить чудовище Хумбабу, у Энкиду возникают серьезные сомнения, но Гильгамеш отметает их в своем героическом призыве:

Кто, мой друг, вознесся на небо?
Только боги с Солнцем пребудут вечно,
А человек – сочтены его годы.
Чтоб он ни делал – все ветер!
Ты и сейчас боишься смерти –
Где ж она, сила твоей отваги?
Я пойду перед тобою...
(*Эпос о Гильгамеше*, III, IV, 5–11)

Энкиду уступает, и вдвоем они уничтожают Хумбабу. Спор героев в «Песни о Роланде» о том, трубить или не трубить в рог, гораздо серьезней. Когда Оливье видит приближающихся сарацин, он предлагает Роланду затрубить в рог и призвать Карла на помощь. Он трижды повторяет просьбу, Роланд трижды отказывает (1051 и след.). То, что Оливье кажется разумной осторожностью, для Роланда несовместимо с представлением о чести. Раз он обещал охранять тылы войска, он не может звать на помощь – тем самым он бы признал, что задача ему не по плечу. Оливье подобные объяснения не убеждают, и он неохотно уступает Роланду как своему командиру. Впоследствии ход событий парадоксальным образом переворачивает всю ситуацию: Роланд, видя, что у них нет ни единого шанса, хочет протрубить в рог, но теперь восстает Оливье, говоря, что император им этого никогда не простит (1702 и след.). Он возражает страстно и упорно, и друзья почти что ссорятся; но опять верх берет Роланд и трубит в рог. Конечно, уже поздно, и оба героя гибнут прежде, чем подходит Карл с войском. Можно счесть, что Роланд в обоих случаях ошибался, а прав был Оливье, но сама поэтическая суть поэмы связана с тем напряжением, которое возникает в споре двух друзей о важнейшем для них понятии героической чести.

В «Илиаде» есть пример согласия героев, которое, по сути, не менее трагично, чем любой спор. Когда Ахилл замышляет унизить ахейцев, позволив троянцам нанести им поражение, его друг Патрокл глубоко огорчен. Он упрекает Ахилла в черствости и просит разрешения принять участие в битве, дабы помочь отчаявшимся грекам (XVI 21 и след.). Его поведение справедливо и оправдано. Патрокл оставался верен Ахиллу до тех пор, пока замысел того не увенчался успехом; но теперь, когда план Ахилла удался, Патрокл не желает упорствовать.

Ахилл позволяет ему поступить так, как он хочет. Вне всякого сомнения, он и сам понимает, что зашел слишком далеко, но гордость не позволяет ему вернуться в бой и переломить ситуацию. Вместо этого он отдает Патроклу свои доспехи и отпускает его. В результате Патрокл гибнет, и Ахилл глубоко сожалеет о своем решении. Когда он узнает о смерти Патрокла, то чувствует свою вину — если бы он был рядом, друг бы не погиб (XVIII, 82, 100). Ахилл должен искупить свой промах, и таким искуплением для него становится стремление отомстить Гектору за смерть Патрокла. Только так он надеется восстановить собственную честь и честь павшего друга. Здесь поэтическая суть неотделима от сильных человеческих чувств, которые и создают подобную ситуацию, и придают ей особую значимость.

Такая дружба основана на глубочайшей привязанности. Когда Ахилл слышит о гибели Патрокла, он посыпает пеплом голову, лицо и одежды, рвет на себе волосы, лежа в пыли. Его страстная, неукротимая натура отзывается на чувство потери с невероятной силой; и на самом деле, он теряет часть себя самого. Он должен начать жизнь заново, лишившись того, что он ценил очень высоко и считал неотъемлемой частью своего существования. То же происходит с Гильгамешем после смерти Энкиду. Пусть вина Гильгамеша и не так очевидна, как в случае с Ахиллом, но он все же несет определенную ответственность за гибель друга, ибо боги убили Энкиду за помощь Гильгамешу. Гильгамеш скорбит над телом Энкиду:

> Внимайте, старейшины огражденного Урука!
> Я об Энкиду, моем друге, плачу,
> Словно плакальщица, горько рыдаю:
> Мощный топор мой, сильный оплот мой,
> Верный кинжал мой, надежный щит мой,
> Праздничный плащ мой, пышный убор мой —
> Демон злой у меня его отнял!
>
> (*Эпос о Гильгамеше*, VIII, II, 1–8)

Он вспоминает, что они совершили вдвоем с Энкиду, ходит вокруг его тела и рвет на себе волосы. Затем, как и Ахилл, который решает воздать достойные почести Патроклу, устроив ему великолепные похороны, Гильгамеш обещает то же самое Энкиду:

Теперь же я, и друг, и брат твой,
Тебя уложил на великом ложе,
На ложе почетном тебя уложил я,
Поселил тебя слева, в месте покоя,
Государи земли облобызали тебе ноги,
Велел оплакать тебя народу Урука,
Веселым людям скорбный обряд поручил я,
А сам после друга рубище надел я,
Львиной шкурой облачился, бегу в пустыню!
(*Эпос о Гильгамеше*, VIII, II, 49 – III, 7)

Пышный обряд – последняя дань умершему товарищу, и он ничего для него не жалеет. Подобный ритуал необходим и для того, чтобы должным образом увенчать все, что Гильгамеш и Энкиду совершили вместе.

Обычно только смерть может положить конец такой дружбе, однако иногда друзья ставят ее на грань разрыва из-за собственных стремлений к чему-то, что каждый из них считает необходимым для собственной чести, хотя это не может принадлежать им обоим. Армянские братья Санасар и Багдасар служат примером благородной героической привязанности и единства целей, которым они следуют сквозь множество испытаний, но, к сожалению, оба хотят завоевать одну и ту же женщину и из-за нее вступают в бой. Они не любят ее, потому что никто из них ее не видел; на самом деле ссора возникает по недоразумению: послание, отправленное Санасару, по ошибке попадает к Багдасару, и тот, естественно, уязвлен тем, что брат настаивает на своем первенстве. Честь требует решить дело поединком, и, будучи героями, они отдают этому бою всю свою мощь и страсть. Сражение длится целый день, возобновляется на следующий, и наконец Санасар, который все же немного сильней брата, сбрасывает Багдасара с коня. В этот миг честь удовлетворена, но происходит и нечто большее: человеческие чувства берут верх, и Санасар тут же жалеет о содеянном:

Что наделал я! Силы своей,
Меткости рук не рассчитал!
Я ударил брата, убил!

К счастью, Багдасар не умер. Санасар относит его домой и плачет над ним, пока тот не приходит в себя и они не получают возможность спокойно выяснить отношения. Багдасар не только прощает брата, но и признает его первенство:

Брат, я не ведал, ей-ей,
Что ты настолько меня сильней.
Мириться давай. Ты меня удалей.
Решено. На тебя поднимать я не стану руки.
Я твой младший брат, ты — мой старший брат.
Что ты скажешь мне, все я выполню.
Я тебе не перечу, брат.
Встань, пойди возьми эту девушку,
Для себя приведи.
(*Давид Сасунский*, с. 84 и след.)

Оба брата отправляются на поиски девы и, пройдя через множество преград, завоевывают ее для Санасара. В конце концов взаимная привязанность возобладала над представлением о личной чести и стала толчком для нового героического предприятия.

Иначе, нежели друзей героя, изображает поэт его врагов. Здесь в целом, пожалуй, удивительно то, что противники героя в войне вызывают у него преимущественно презрение и отвращение. За этим порой кроется религиозная подоплека: например, христиане презирают сарацин («Песнь о Роланде»); киргизы и узбеки — калмыков; сербы — турок. В таком случае сила героя отчасти зиждется на чувстве превосходства, дарованном благоволящим ему Господом. При этом различными способами подчеркивается низменность врагов — все сделано для того, чтобы представить их непривлекательными. Так, в «Песни о Роланде» подчеркнуты коварство и необузданная страстность сарацин, в «Манасе» — хитроумие и колдовские способности катайцев, а в песнях о Марко Кралевиче — жестокость турок. Речи нет о доблестном соперничестве в единоборстве равных; правое дело противостоит злу и отчаянно стремится возобладать над ним. В таких обстоятельствах вряд ли уместно обмениваться комплиментами на поле брани или проявлять заботу о побежденных и пленных. Но и тут честь не позволяет отнестись к поверженному врагу слишком жес-

токо: подобно тому как Карл ограничивается крещением сарацин, киргизы после победы удовлетворяются захваченной добычей и не устраивают безудержной резни. Хотя герой и движим убежденностью в своей религиозной исключительности, он все же до определенных пределов следует героическому кодексу. Пусть в «Песни о Роланде» не отражено представление о равенстве противников, с взаимным уважением и обменом любезностями, как, скажем, в рассказах о Ричарде Львиное Сердце и Саладине, поэма утверждает некие нормы поведения и сохраняет за побежденными элементарные человеческие права, несмотря на то что они язычники. В этом отношении от «Роланда» не очень отличаются и мусульманские или буддистские поэмы о татарах и монголах.

В том случае, когда религия в мировоззрении героя играет меньшую роль, противники в войне могут относиться друг к другу гораздо проще и уважительнее. В «Илиаде» ахейцы и троянцы отчаянно бьются на поле брани, но при этом не проявляют излишней жестокости и крайне редко оскорбляют друг друга. Иногда между ними даже завязываются приятельские отношения, и они обмениваются дарами, как при встрече Главка с Диомедом. При всем безудержном гневе Ахилла на весь род Приама он сам окружает немалым почетом и вниманием старца, пришедшего за телом Гектора. Конечно, в войне, разразившейся из-за жены одного из героев, многие великие воины стремятся снискать себе честь удалью, и потому ни у кого нет оснований ненавидеть или презирать противника, который весьма близок им и своими верованиями, и образом жизни. Возможно, нечто подобное и по тем же причинам происходит в древнегерманских поэмах. Само по себе сражение, описанное в «Песни о битве готов с гуннами», несомненно, ужасает, но при этом нет и намека на особые злодейства, а, скажем, король гуннов Гюмли настаивает на неприкосновенности присланного готами гонца. В «Песни о Хильдебранде» поединку отца с сыном предшествует преисполненный внутреннего благородства обмен вопросами и ответами о происхождении и предках героев. Напротив, нарушение правил героического поведения, как при Финнсборо, предполагает неизбежное воздаяние. В германском мире, как и в мире гомеровских героев, противники должны вести себя в соответ-

ствии с незыблемым кодексом чести. Конечно, время от времени правила нарушают, но такой проступок простить нелегко, и за ним может последовать страшная месть. Какой бы кровавой и жестокой ни была война, какой бы яростью ни были охвачены ее участники, они соблюдают определенные нормы поведения, предполагающие, что враги, в конце концов, — люди той же породы, что и ты сам, и потому относиться к ним надо так, как ты хотел бы, чтобы относились к тебе.

Из этого универсального правила, однако, бывают исключения. Это случается в том случае, когда герой полагает, что противник затронул его достоинство или оскорбил его честь. Ненависть Ахилла к Гектору так ненасытна, поскольку, убив Патрокла, тот нанес Ахиллу удар, который простить невозможно. Вся жизнь героя рухнула, а сознание того, что он мог спасти Патрокла, усугубляет горечь потери. Только смерть Гектора может успокоить уязвленную гордость, но, даже убив его, Ахилл все еще не удовлетворен и жаждет обесчестить мертвое тело врага. Ярость его смиряется только мольбами Приама, и он возвращает отцу труп сына. Этот поступок становится знаком того, что Ахилл пришел в себя и заново обрел свое привычное, нормальное «я». В «Гренландских Речах Атли» мы видим еще более смертельную ненависть Гудрун, стремящейся отомстить своему мужу Атли за гибель ее братьев. Сначала она убивает своих детей и подает их мужу на обед. Но и этого недостаточно: она должна сказать Атли о том, что ищет его собственной смерти:

> Тебя б самого предала я смерти —
> не выдумать казни для князя такого!
> Ты и прежде свершал преступлений немало
> жестоких и злобных на этой земле;
> теперь совершил ты злодейство тягчайшее —
> сам себе тризну ты приготовил.
>
> *(Гренландские Речи Атли,* 86)

Поведение Гудрун — вероятно, неизбежное в ее обстоятельствах — отлично от действий Ахилла, но Гудрун схожа с ним в том, что нарушает привычные нормы поведения, поскольку ее чести нанесена смертельная рана, и это доводит героиню до исступления.

Когда честь оборачивается ненавистью и насилием, героическая поэзия может передавать особое состояние ужаса. Он не противоречит ее природе. Воинская доля неразрывно связана с кровью и разрушением, и поэт непременно говорит об этом. Когда жестокость переходит определенные рамки, это становится еще одним доказательством того, что жизнь героя полна насилия, и он вынужден смотреть ему в лицо так же, как и прочим опасностям. В поэмах, созданных в странах, пострадавших от турецкого владычества, зачастую подробно описываются злодейские деяния иноземных властителей и откровенно рисуются отвратительные пытки и измывательства. Порой это просто выражение мстительной радости, например, когда турки сами изничтожают друг друга. Так, в греческой поэме о взятии Гардики в 1812 году Али-паша беспощадно наказывает своих офицеров за неподчинение:

> Эй, возьмите их и уведите на берег широкого озера,
> Захватите с собой крепкие бревна и много крепких гвоздей,
> Идите, прибейте их к дереву и бросьте в воду,
> Пусть плавают там день-деньской, барахтаются с утра до вечера[19].

Когда жертвами столь же злодейской изобретательности турок становятся уже греки, картина становится куда более серьезна, но ей все равно присуща некая мрачная притягательность. От преувеличенного рыцарского уважения, с которым визирь обращается с приведенным к нему связанным Кицо Андони, поистине кровь стынет в жилах:

> Уведите его и привяжите крепко к платану,
> Не пытайте его, он ведь герой,
> Но молотом разбейте ему руки и ноги,
> Сломайте руки и ноги молотом,
> Ибо убил он албанцев и даже Вели Гекаса
> С тринадцатью товарищами и другими солдатами.
> Так что пытайте его так сильно, как сможете, и на куски разорвите[20].

Греческий певец рассказывает о мучениях, которым подвергает его соотечественника турецкий визирь, даже с неким чув-

---

[19] Цит по: Passow. P. CCXIX (*букв. пер.*).
[20] Цит по: Bagally. P. 71 (*букв. пер.*).

ством национальной гордости. Вот какому риску подвергали себя клефты, восставшие против нечестивых властителей, и степень этого риска необходимо осознать. Вполне естественно, что слушателей охватывает ужас, однако его умеряет понимание необходимости борьбы с турками, которые ведут себя так, что всякое противостояние им оправдано.

В данном случае подобные мрачные сцены — следствие борьбы двух народов, и наши симпатии на стороне одного из них. Порой ситуация не столь очевидна и порождает достаточно смешанные чувства. Иногда певец упивается ужасами ради них самих, делая их одним из элементов сюжета или, по крайней мере, используя их, чтобы показать, на какие бедствия обрекает героическая жизнь тех, кто ей причастен. Здесь неизбежно возникают нравственные противоречия, и у нас нет оснований полагать, что сами поэты не отдавали себе в том отчета. Самых значительных успехов в этом искусстве достигает «Старшая Эдда». В ряде ее песен кризис возникает в результате какого-нибудь жуткого происшествия, значимость которого поэт вполне осознает. Мрачную атмосферу эддических песен можно считать следствием тяжелых условий существования в древней Исландии, где жизнь человека ценилась невысоко; несложно объяснить ее и особенностями мира викингов. Но, похоже, мрачный тон событий восходит к более древним временам. Некоторые из самых ужасных преданий можно возвести к общегерманской героической эпохе и предположить, что древние исландцы сохранили ту изначальную жестокость, которую утратили их родственники на Британских островах. Как бы мы ни объясняли причину, сам элемент ужасного используется с немалой силой и мастерством. Изложение обычно сжато и сухо, грозные события вмещаются в повествование достаточно небольшого объема. Стремясь ограничить обычное многословие героической поэзии, древнеисландские сказители, естественно, сохраняли самые выразительные эпизоды, и соответственно мрачные сказания неизбежно должны были разрешаться величественным кризисом. Возникает ощущение ужаса, которому нет параллелей в иных традициях. Конечно, в греческих мифах есть жуткие истории, вроде легенды о Тантале, Атрее или Терее, но показательно, что Гомер обходит их молчанием, хотя они, разумеется, были ему известны. В древ-

неисландской поэзии, напротив, таким рассказам отводилось значительное место, начиная с самых ранних и вплоть до самых поздних этапов ее существования, и специфическое воздействие эддических песен во многом немыслимо без таких ужасов. Хотя нечто в этом роде есть и в более примитивных формах героической поэзии, нигде подобный эффект не используется так расчетливо, что поэты кажутся почти бесчувственными.

Ужасные события всего лишь призваны подчеркнуть героизм персонажа и продемонстрировать, что отвага и особый нрав не покидают героя даже в самых страшных и мрачных обстоятельствах. В таких случаях испытание, через которое проходит могучий муж, приобретает особо болезненную форму, но все равно остается испытанием, которое должно показать истинное величие его поведения и поступков. Таковы жуткие истории о том, как Атли убивает сыновей Гьюки. Первый пример — описание того, как у еще живого Хёгни вырезают сердце. В «Гренландских Речах Атли» поэт отступает от основного хода повествования, дабы превознести своего героя:

> Был схвачен могучий — нельзя было медлить
> и воинам замыслы откладывать злобные:
> Хёгни смеяться начал — то слышали, —
> стойко терпел он муки тяжелые.
> (*Гренландские Речи Атли*, 65)

В «Гренландской Песни об Атли» поэт не считает необходимым специально останавливаться на этом, но с поразительным лаконизмом успевает восхититься самообладанием Хёгни и его презрением к боли:

> Вождь рассмеялся — страха не ведал он, —
> когда грудь рассекли дробящего шлемы[21].
> (*Гренландская Песнь об Атли*, 24)

Картина так ужасна, что у слушателя поистине замирает сердце, но тем не менее он преисполнен восхищения человеком, который с улыбкой встречает страшную муку. Отчасти схожее

[21] «Дробящий шлемы» — это, разумеется, Хёгни.

ощущение возникает и в сцене, когда Атли бросает Гуннара в змеиный ров. Оно присутствует и в «Песни об Атли», и в «Речах Атли», причем обе трактовки весьма близки. В обоих случаях говорится о том, что брошенный в ров Гуннар играет на арфе, и оба раза описание того, как встречает Гуннар сам миг смерти, опущено. Гуннар тверд в своем решении не открывать Атли желанной тайны спрятанного золота, и автор «Песни об Атли» показывает, что значит мужество в подобных обстоятельствах:

> Воины конунга взяли живого,
> в ров положили, где ползали змеи;
> в гневе один Гуннар остался,
> пальцами струн на арфе касаясь;
> струны звенели; так должен смелый —
> кольца дарящий — добро защищать!
> (*Гренландская Песнь об Атли*, 31)

В «Речах Атли» поэт меньше занят причинами страданий Гуннара, но проявляет больше внимания к тому, как он переносит свои мучения. Он упоминает весьма значимую деталь: Гуннар играет на арфе пальцами ног, потому что руки у него связаны, и слушатели это понимают:

> Арфу взял Гуннар, ветвями подошвы
> по струнам ударил — плакали жены,
> мужи скорбели, кто только мог слышать;
> рвал струны Гуннар, весть посылая.
> (*Гренландские Речи Атли*, 66)

Коль скоро Гуннар остается верен своему героическому образу, несмотря на страшные муки и унижение, ужас ситуации призван подчеркнуть величие этого человека.

Еще дальше заходят древнеисландские саги, описывая убийство детей. Греческая поэзия знала мифы о Тантале и Атрее, подававших мясо детей на обед, но исландские певцы придают таким темам особенно мрачное звучание. Когда Вёлунд начинает мстить Нидуду, продержавшему его многие годы в заточении, первым делом он заманивает в свой дом и

убивает детей Нидуда. Затем он приступает к исполнению своего жуткого плана:

> Из черепов чаши он сделал,
> вковал в серебро, послал их Нидуду.
> Ясных глаз яхонты яркие
> мудрой отправил супруге Нидуда.
> (*Песнь о Вёлунде*, 24–25)

Нидуд, его жена и дочь Бёдвильд ни о чем не подозревают, и кульминация наступает в тот миг, когда Вёлунд открывает им правду. Становится ясно, что Вёлунд движим жаждой мести, и, поскольку Нидуд дурно обошелся с ним, мы до некоторой степени сочувствуем Вёлунду, но все же от исступленности его мщения нам становится не по себе. Вполне вероятно, что древнеисландская аудитория чувствовала то же самое. Возникающая симпатия к Вёлунду подвергается серьезной проверке; причина, быть может, в том, что он не столько герой, сколько чародей. Будучи чудесным кузнецом, он находится вне кодекса героической чести, и от него естественно ожидать опасной магии. К Вёлунду следует испытывать не уважение, а страх и благоговение, ибо он обладает особым знанием, которое может обратить во зло. Если с ним обошлись дурно, расплата может оказаться не просто жестокой, и слушатели должны внимать рассказу, полностью отдавая себе отчет в тех ужасающих возможностях, которыми он располагает.

Гудрун тоже убивает детей, но на этот раз своих, и подает их на обед мужу. Поскольку он убил ее братьев, Гудрун должна отомстить и стремится сделать воздаяние полным и безжалостным. Из «Гренландской Песни об Атли» мы не узнаем, как именно Гудрун убивает детей; первый намек на это звучит в ее словах, обращенных к Атли:

> Конунг, прими в палатах твоих
> от Гудрун звереныша, в сумрак ушедших!
> (*Гренландская Песнь об Атли*, 33)

«Звереныши» — это ее сыновья от Атли, Эрп и Эйтиль, чью плоть он и съедает в неведении. Затем Гудрун открывает ему правду, совершив тем самым первый шаг в своем мщении. По-

эт подчеркивает, что Гудрун не оплакивает ни мертвых братьев, ни убитых ею самой детей. Создается ощущение, что ему хотелось обрисовать героиню в как можно более мрачных тонах. В «Гренландских Речах Атли» мы встречаемся с почти тождественным описанием; правда, акценты смещены. Певец делает гибель детей более патетической — они спрашивают у матери, почему она хочет убить их, — и придает всей картине оттенок нежданного ужаса, позволяя Гудрун рассказать Атли о случившемся во всех подробностях:

Из их черепов я сделала чаши,
для крепости пиво смешала с их кровью.
Взялась их сердца на вертеле жарить,
тебе их дала и сказала, телячьи:
один ты их съел, ни с кем не делился,
крепко сжевал кореннымн зубами.
(*Гренландские Речи Атли*, 82–83)

В обоих описаниях движущий мотив — мщение, и в этом Гудрун схожа с Вёлундом. Убив ее братьев, чьи сокровища он хотел заполучить, Атли нанес Гудрун обиду, которую невозможно искупить, ему нет пощады, и действия Гудрун до определенной степени оправданы. Но ее месть принимает отвратительные формы, и поэты это вполне осознают. Они подчеркивают ужас содеянного, тем самым показывая, до какого предела доходит Гудрун, какой жестокостью оборачивается ее героическое стремление окончательно унизить Атли.

Ужасные сцены связаны с еще одной значимой характеристикой героической поэзии: предвосхищается гибель величия и грядущая катастрофа обретает притягательную силу. Этой темы вряд ли можно избежать. Часто оказывается, что насилие, которым живут герои, оборачивается против них самих, их же и уничтожая. Для поэта такой поворот выглядит естественным, и уже самим описанием подобных случаев он объясняет причины происходящего и косвенным образом высказывает свое мнение об этом. Более примитивные формы поэзии избегают таких тем. Герои киргизских, калмыцких или якутских поэм успешно оканчивают свои дни в счастье и почете. Даже Гомер не решается завершить «Илиаду» на трагической ноте. Конечно, он не раз упоминает о близкой кончи-

не Ахилла, но «Илиада» заканчивается не его смертью, а похоронами Гектора. Точно так же в «Одиссее» подчеркивается, что и после уничтожения женихов Одиссей не сможет пребывать в полной безопасности, но все же в финале поэмы он заново обретает жену и дом. С другой стороны, сербские, французские, исландские и англосаксонские герои бесстрашно встречаются лицом к лицу с величайшими потерями и катастрофами. Что поэтического находят в них певцы?

С самого начала стоит отметить, что описания бедствий в героической поэзии не преисполнены истинного трагизма. Происходящее в «Песни о Роланде», или в «Битве при Мэлдоне», или в сербских песнях о Косовской битве, безусловно, огромное несчастье, но оно совсем иного свойства, чем то, что случается в «Царе Эдипе» или «Короле Лире». Во-первых, когда Роланд или Бюрхтнот гибнут после яростной битвы, слушатели не испытывают того чувства полнейшего отчаяния и бессилия, которое несет в себе подлинная трагедия. Правда, все усилия героев оказались напрасными — их войска разбиты, враги торжествуют. Правда и то, что они — нередко из-за собственных решений — кажутся пойманными в сети бедствий, из которых нельзя выйти с честью иначе, кроме как умерев. Пусть все это и так, но гибель их становится неким поводом для гордости и удовлетворения. Мы не только понимаем, что они погибли не зря (ведь они служат образцом того, как должен вести себя человек, когда его мужество подвергается последнему испытанию), но и осознаем, что, выбрав такую смерть, герой выполняет свое логическое и естественное предназначение. Тот, кто убивает других, должен быть готов к тому, чтобы быть убитым самому. Это нечто большее, чем поэтическая справедливость; за этим стоит убеждение в том, что герой, раз уж он подвергает свои человеческие возможности таким испытаниям, в конце концов столкнется с чем-то, что ему не по плечу, и тогда поражение неизбежно. Во-вторых, у нас есть все основания усомниться в том, что бедствия в героической поэзии могут в принципе пробуждать страх и сострадание. Жалеем ли мы по-настоящему Роланда, или Лазаря, или героев «Битвы при Мэлдоне» во время их последнего сражения? Не ощущаем ли мы скорее нечто величественное и прекрасное, то, что они сами пожелали бы для себя — «хороший конец дол-

гого сумрачного дня»? Разве мы за них и вправду боимся? Да, мы видим, на какой немыслимый риск они идут, понимаем, что у них нет ни единого шанса выжить. Но, конечно, мы за них не страшимся, как за Лира в степи или за Эдипа в тот миг, когда он начинает узнавать страшную правду. На самом деле, чем ближе подобные герои к гибели, тем больше мы гордимся и восхищаемся ими. Именно так и должны вести себя герои на пороге смерти, и если они не подойдут к этому порогу, у них просто не будет возможности показать, из какого прочного материала они сделаны.

Страшные катастрофы — это повод для героя напрячь свои силы до предела и совершить величайшие подвиги. Самым ярким примером может служить «Песнь о Роланде», где не только Роланд и Оливье, но и их товарищи проявляют чудеса силы и воинской доблести. Хотя на стороне врагов огромный перевес, герои превосходят все прежние собственные достижения, и оба, Роланд и Оливье, убивают невероятное множество противников прежде, чем их самих ранят. Им, в конце концов, наносят смертельные удары, но причина их гибели главным образом в том, что силы их полностью истощены. Они совершили много больше того, что от них можно было ожидать; вот почему смерть героев не пробуждает даже сожаления, не говоря уж о более сильных трагических эмоциях. Поистине этого они сами могли бы пожелать. Карл говорит:

Раз в Ахене я новый год встречал.
Немало собралось баронов там,
И каждый похвалялся тем, что храбр.
А мой плямянник граф Роланд сказал,
Что, коль придется на чужбине пасть,
Он будет впереди своих лежать,
Спиной к отчизне и лицом к врагам,
Как победитель даже в смертный час.
(*Песнь о Роланде*, 2860–2867)

Такая гибель, несомненно, окрашена чувством законченности и удовлетворения. Тот же оттенок можно обнаружить и в «Битве при Мэлдоне». Смерть Оффы на поле брани — это конец, которого он и сам себе мог бы пожелать и который его товарищам кажется правильным и достойным:

Скоро Оффа был заколот в стычке,
но что обещал дружинник, то и свершил он;
он хвалился, клялся кольцеподателю,
или с радостью рядом в ограду въедут
живые в жилище, или полягут
на бранном поле, от ран погибнут.
(*Битва при Мэлдоне*, 288–293)

Секрет такой поэзии в том, что для нее героическая смерть — достойный венец героической жизни. То, что и Роланд, и мэлдонские воины гибнут, терпя поражение, — не важно. Гораздо существенней, что их честь безмерно превознесена. Они оправдали и свои собственные гордые обещания, и великие надежды, которые на них возлагали другие.

В героической поэзии смерть, каким бы бедствием она ни казалась, преображена сопутствующим ей ореолом славы. Впрочем, бывают случаи, когда гибель становится поистине трагичной и достигает совсем иного эффекта. Это происходит, когда мы имеем дело с конфликтом двух героев, чье противостояние может разрешиться только смертью, а так как оба главных участника могут быть благородны и привлекательны, гибель одного из них пробуждает эмоции, далекие от гордости и восхищения. Такова борьба Ахилла и Гектора. Они неизбежно должны сойтись в смертельном единоборстве, и почти столь же неизбежно, что пасть должен именно Гектор. По героической шкале он стоит ниже Ахилла, уступая ему и в скорости, и в силе. Но по-человечески он так же привлекателен, и потому его судьба не может быть нам безразлична. В действительности же он стоит в поэме как бы особняком; ведь от того, выживет ли он, зависит очень многое: судьба его старых родителей, жены и маленького сына, наконец, существование Трои в целом. Гибель Гектора — кульминация всей его жизни, и он сам знает, что смерть близка. Но когда он на самом деле умирает, всякое удовлетворение пропадает перед лицом неминуемой катастрофы, которую предвещает эта гибель. Все выглядит так, словно смерть Гектора сотрясла до основания всю Трою (XXII, 410 и след.). Более того, Гомер подчеркивает трагичность момента, описывая, как воспринимает его кончину жена героя. Она находится в своих покоях и велит служанкам согреть воды, чтобы Гектор мог омыться после того, как вернется с поля брани.

Внезапно она слышит громкие причитания, идет узнать, что случилось, и видит только, как труп мужа влачится за колесницей Ахилла (XXII, 437 и след.). Эта смерть не похожа на конец Роланда. У Гектора слишком много человеческих привязанностей, чтобы он мог обрести тот одинокий ореол славы, который окружает героя, павшего в битве. В этом случае смерти сопутствует только горе, воплощенное Гомером в плаче троянских женщин по Гектору после его гибели.

Нечто схожее мы видим и в «Старшей Эдде», где великий герой Сигурд встречает страшный конец, который не может считаться славным завершением героической судьбы и потому не несет никакого утешения. Его смерть еще болезненнее, чем гибель Гектора, ибо уготована ему женщиной, которая его любит, и мужчиной, которому он преданно служил. Когда Гуннар уступает требованию Брюнхильд и соглашается умертвить Сигурда, у слушателей может возникнуть только чувство ужаса и отвращения. Более того, само убийство совершается так, что, если у нас и могло возникнуть какое-то понимание убийц, оно тотчас исчезает. Быть может, ими и движет честь, но сам поступок трудно назвать честным. Гуннар не в силах убить Сигурда сам — ведь они связаны дружескими обетами — и просит своего брата Готторма, такой клятвой не связанного, сделать грязную работу за него. Готторм предательски нападает на Сигурда, когда тот спит, и единственным утешением во всей этой истории может служить то, что Сигурд тем не менее гибнет в бою и успевает умертвить своего убийцу прежде, чем умрет сам:

> Отмстить захотел воинственный конунг,
> меч свой метнул в конца неразумного:
> с силою Грам брошен был в Готторма,
> светлый клинок рукою смелого.
>
> Надвое был рассечен убийца,
> прочь голова отлетела с плечами,
> рухнули ноги, назад завалились.
> (*Краткая Песнь о Сигурде*, 22–23)

Певец изо всех сил старается пробудить сочувствие к Сигурду и окружить его кончину атмосферой ужаса и жалости. Совершено жуткое преступление, и хотя причины его в герои-

ческом контексте не требуют объяснений, ужас не становится меньше.

Постоянно присутствующая угроза насильственной смерти бросает вызов герою, поскольку это подразумевает, что отведенное ему время не безгранично и когда-то наступит конец. А значит, дабы покрыть свое имя нетленной славой, он должен до предела напрячь силы и проявить все свои возможности. Но смерть в понимании поэтов — не всегда окончательное исчезновение героя с лица земли. Порой повествуется о том, как он глядит смерти в лицо с еще большей отвагой и стремится познать ее тайны, пройдя через сумрачный мир мертвых или вступив в общение с духами. На миг темнота, стоящая за порогом человеческой жизни, расступается, и мы можем узреть некоторые из мрачных сил, управляющих людскими судьбами. Не ограничиваясь знакомым бытием, героическая поэзия устремляется в неведомое, расширяет свои горизонты и разворачивает действие в неизвестном мире. Подобные эпизоды — наследие шаманской поэзии, соответствующие примеры можно и сейчас обнаружить в традициях жителей Тибета, абаканских татар и финнов. Но то, что привычно для чародея, поражает, когда это совершает герой, и потому требует новой интерпретации. Вполне естественно, что колдуны «Калевалы», желающие узнать все земные тайны, отправляются в гости к богу смерти; но когда то же самое совершает эстонский Калевипоэг, то это рассматривается как проявление безудержного героизма: он жаждет взять верх даже над самой конечной неизбежностью, которая им правит. Совершая такой подвиг, герой не может обойтись совсем без магии, что свидетельствует о его близости шаману; но привлекательней всего эпизоды, когда он предпочитает магии чисто человеческие способности, например, когда он отвергает предложенные ему волшебные шапку и палочку, говоря, что они пристали лишь ведьмам и колдунам. Подобный выбор подчеркивает величие героя и убеждает в том, что даже в подземном мире подлинной ценностью оказываются именно героические качества. Когда наступает решающий момент, Калевипоэг выходит против бога смерти как человек. Рогатый несется с громом, подобным шуму от сотен всадников, скачущих по вымощенной медью дороге; земля дрожит, сотрясает-

ся пещера, но Калевипоэг бестрепетно ждет его приближения и грядущей схватки:

Он стоял как дуб под бурей,
Как скала средь волн прибоя,
Как гора под градом камня,
Словно башня против ветра.
(*Калевипоэг*, с. 239)

Хотя в своем единоборстве с Рогатым Калевипоэг и прибегает к магии, в конце концов он побеждает благодаря неколебимому мужеству и упорному нежеланию отступить. Это пример того, что герой может восторжествовать и в борьбе со сверхъестественными силами, если только он верен своим принципам. Подвергнув Калевипоэга такому необычному испытанию, поэт представляет в новом свете его доблесть и мощь.

Когда поход в царство мертвых выходит за рамки шаманских представлений и становится проявлением чистого героизма, поэты обретают большую свободу и могут в описании подобных сцен отдаться полету своего воображения, стремясь прежде всего показать, что означает такое деяние для человека, который на него отважился. В древнеисландской «Поездке Брюнхильд в Хель», после того как ее тело сожжено на погребальном костре, Брюнхильд отправляется на повозке в подземный мир. На ее пути встречается великанша, которая загораживает ей дорогу и не пускает ее, поскольку она следует за Сигурдом, женатым на другой женщине. В последовавшем споре Брюнхильд берет верх исключительно благодаря силе характера. Совершенно не стыдясь своих поступков, она гордится своей доблестью в битве и непорочной любовью к Сигурду:

Ложились мы с ним на ложе одно,
как если б он был братом моим;
восемь ночей вместе мы были —
хотя бы рукой друг друга коснулись!
(*Поездка Брюнхильд в Хель*, 12)

Из-за этого она потеряла Сигурда и поплатилась собственной жизнью, однако нисколько не жалеет об этом. Ее любовь пре-

одолеет все препятствия, и попытки великанши помешать ей обречены на провал:

С Сигурдом я теперь не расстанусь!
Сгинь, пропади, великанши отродье!
(*Поездка Брюнхильд в Хель*, 14, 3–4)

Ставя во главу угла убежденность в том, что любовь — сильнее смерти, поэт придает путешествию в загробный мир особый оттенок. Безусловно, такая трактовка нова и оригинальна. Его героиня не жива, а мертва; но ее страсть к Сигурду живет, она ничуть не меньше, чем при жизни, и подчиняет себе все остальное. Сила страсти позволяет Брюнхильд оставаться самой собой даже после того, как ее тело сожжено на погребальном костре. Она поступает так, как и должна действовать героиня в столь необычной ситуации, словно лишилась только того, что не так уж важно, а сама ее подлинная, неизменная сущность осталась при ней. Великанша воплощает собой привычные нормы, которые управляют людским поведением и определяют, кто хорош, а кто плох, а Брюнхильд движет нечто более сильное и высокое — ее дух, необоримый и после смерти.

Еще одну замечательную трактовку темы подземного мира мы находим в «Эпосе о Гильгамеше». Друг Гильгамеша Энкиду приговорен богами к смерти, поскольку они вдвоем оскорбили Иштар. Перед кончиной Энкиду снится сон о том, что с ним случится в царстве мертвых:

Взгляпул и увел в дом мрака, жилище Иркаллы,
В дом, откуда вошедший никогда не выходит,
В путь, по которому не выйти обратно,
В дом, где живущие лишаются света,
Где их пища — прах и еда их — глина,
А одеты, как птицы, одеждою крыльев,
И света не видят, но во тьме обитают.
(*Эпос о Гильгамеше*, VII, IV, 33–39)

Фрагментарность текста не позволяет достоверно восстановить дальнейшее описание, но ясно, что затем Энкиду видит во сне подземных богов. Поэт предлагает собственное ви́де-

ние царства мертвых и придает образу особую притягательность, поскольку эта картина является герою, находящемуся в зените славы. То, что могло стать просто угнетающим зрелищем, обретает особую выразительность благодаря трагическому и личностному способу изображения. Боги смиряют Энкиду, не только обрекая его на смерть, но и показывая ему заранее, что его ждет. Однако поэт не довольствуется этим. Полученный Энкиду урок должен пойти впрок и самому Гильгамешу; так и происходит в сцене, когда он вызывает дух погибшего друга и расспрашивает его о смерти. Дух Энкиду отвечает неохотно, зная, что его рассказ может принести только горе:

> Не скажу я, друг мой, не скажу я, друг мой,
> Если б закон Земли, что я видел, сказал я —
> Сидеть тебе и плакать!

Гильгамеш настаивает и заставляет Энкиду рассказать о печальной судьбе, ожидающей всех живущих:

> Друг мой, тело мое, которого ты касался, веселил свое сердце,
> Как старое платье, едят его черви!
> Тело мое, которого ты касался, веселил свое сердце, —
> Червь его пожирает, полно оно праха!
>
> (*Эпос о Гільгамеше*, XII, I, 90–97)

Так в древних сказаниях проявляется существующий страх перед смертью и осознание того, что она несет человеческой плоти. Легенда становится наглядным, реальным опытом, к сожалению, слишком вероятным для каждого.

В «Одиссее» герой отправляется на край земли, дабы вопросить дух прорицателя Тиресия, что его ожидает в будущем. Он не спускается под землю, но, следуя наставлениям Кирки, плывет к водам Океана и, пересекши их, попадает в страну киммерийцев, «окутанную мраком и туманом». На берегу Океана Одиссей выкапывает яму, в которую льет жертвенную кровь, на нее слетаются души мертвых, ведь, испив крови, они способны на мгновение обрести утерянный разум и в какой-то мере стать тем, чем они были раньше. Приходят некоторые из великих героев Троянской войны, и каждый из них говорит в присущей

ему манере. Первым появляется Агамемнон и рассказывает о том, как его убила собственная жена. Гордый ахейский вождь был жестоко и позорно умерщвлен в собственном доме; он гневно сетует, но лелеет надежду, что сын отомстит за него, и только эта мечта и остается прибежищем для его гордости. За ним приходит Ахилл, который расспрашивает о своем сыне и радуется рассказам о его доблести:

> ... душа Ахиллесова с гордой осанкой,
> Шагом широким, по ровному асфодилонскому лугу,
> Тихо пошла, веселяся великою славою сына.
> (*Одиссея*, XI, 538–540)

Третьим появляется Аякс, с которым у Одиссея произошла роковая ссора под Троей. Даже в царстве мертвых Аякса не оставляет прежняя ненависть, и он молча отвергает дружелюбные слова, обращенные к нему:

> Так я сказал; не ответствовал он; за другими тенями
> Мрачно пошел; напоследок сокрылся в глубоком Эребе.
> (*Одиссея*, XI, 563–564)

В этом отрывке Гомер описывает, что ждет героев после смерти. Только выпив крови, могут они обрести хоть сколько-нибудь подлинное сознание, но даже тогда их мысли обращаются к прошлой жизни или к надеждам на славу сыновей. Эти важнейшие представления и составляют тот фон, на котором разворачивается драма героического мира. Для того чтобы подчеркнуть главнейшие принципы, на которых зиждется героическая жизнь, Гомер использует мотив кровавого жертвоприношения мертвым — обряда, который исторически может восходить, по крайней мере, к XV веку до н.э. (этим временем датируется его изображение на саркофаге из Агии Троады на Крите[22]).

Если встреча с тенями героев иллюстрирует гомеровское отношение к жажде славы, то сцена свидания с матерью подчеркивает значимость чисто человеческих чувств. Одиссей много лет находился вдали от дома и не знает, что его мать

[22] Bossert. P. 48 ff.

умерла. Ее душа появляется первой, но Одиссей не обращается к ней, поскольку он должен расспросить Тиресия прежде, чем заговорит с кем бы то ни было еще. Когда беседа с Тиресием закончена, он позволяет материнской тени приблизиться и испить крови. Тогда она узнает сына и может говорить с ним. Он забрасывает ее вопросами, главным образом о ее смерти, и ее слова обнаруживают сильнейшую привязанность к сыну:

> Но не сестра Аполлонова с луком тугим Артемида
> Тихой стрелою меня без болезни убила,
> Также не медленный, мной овладевший недуг, растерзавши
> Тело мое, из него изнуренную душу исторгнул:
> Нет; но тоска, Одиссей, о твоем миролюбном
> Нраве и разуме светлом до срока мою погубила
> Сладостно-милую жизнь...
>
> (*Одиссея*, XI, 198–204)

Ответная любовь охватывает Одиссея, и он трижды пытается обнять мать, но она трижды ускользает от него, «как тень или сон». Одиссей сетует ей на это, и она открывает ему, в каком жалком состоянии пребывают души в царстве мертвых:

> Милый мой сын, злополучнейший между людьми, Персефона,
> Дочь громовержца, тебя приводить в заблужденье не мыслит.
> Но такова уж судьбина всех мертвых, расставшихся с жизнью,
> Крепкие жилы уже не связуют ни мышц, ни костей их;
> Вдруг истребляет пронзительной силой огонь погребальный
> Все, лишь горячая жизнь охладелые кости покинет:
> Вовсе тогда, улетевши как сон, их душа погибает.
>
> (*Одиссея*, XI, 216–223)

У Гомера смерть убивает и любовь, и геройство. Сверхъестественная ситуация, в которой они на миг возрождаются, призвана лишь показать, сколь безвозвратно они уходят.

Особый пафос всей сцене в подземном мире придает отчаянное желание гомеровских призраков вернуться на землю и заново обрести свою прежнюю жизнь. Само присутствие среди них Одиссея — живого и деятельного — подстегивает эти слабые и горестные упования, и неудивительно, что, когда Одиссея видит тень Агамемнона, она рыдает и протягивает к

нему руки, хотя у призрака нет ни сил, ни возможностей что-либо сделать[23]. В другом месте «Одиссеи» это состояние душ умерших описано в точном и горьком сравнении:

> Как мыши летучие, в недре глубокой пещеры
> Цепью к стенам прилепленные, если одна, оторвавшись,
> Свалится наземь с утеса, визжат, в беспорядке порхая.
>
> (*Одиссея*, XXIV, 6–8)

Визг и кружение мертвых подчеркивают бессмысленность и тщету их существования. Но глубочайшее отчаяние их в том, что, пусть смутно и неотчетливо, но не менее сильно осознают они разницу между тем, чем они были на земле, и тем, чем стали ныне. По крайней мере, когда Ахилл, испив крови, на мгновение обретает прежний разум, он понимает, насколько уступает его нынешнее положение самому низкому статусу, какой он мог бы представить для себя на земле. Он узнает Одиссея и спрашивает, зачем тот пришел к мертвым, которые бесчувственны и лишь подобны живым существам. Потом в мгновенном озарении он сравнивает свое настоящее с прошлым, говоря:

> О Одиссей, утешения в смерти мне дать не надейся;
> Лучше б хотел я живой, как поденщик, работая в поле,
> Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный,
> Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать, мертвый.
>
> (*Одиссея*, XI, 488–491)

Грядущей угрозе тусклого, тягостного, бескровного прозябания в потустороннем мире, ощущению, что только на земле человек целиком владеет своими физическими и умственными способностями, Гомер противопоставляет мир живых, подчеркивая контраст между полным сил Одиссеем и кружащимися тенями его прежних соратников в Троянской войне. Нельзя не прийти к заключению, что для Гомера, как и для остальных певцов героизма, великие деяния живых тем более ценны, что срок их так короток, а дальше любого ждет вечный мрак.

---

[23] *Одиссея* XI, 392–394.

Коль скоро смерть кладет предел героическому существованию, герои при жизни должны полагаться на богов в том, что лежит вне их возможностей и нередко противостоит их стремлениям. Их действия во многом ограничены властью богов, и это придает особый характер некоторым видам героической поэзии. Боги — та единственная сила, с которой герои не могут окончательно справиться или договориться. Вне всякого сомнения, многие герои предпочли бы вообще обойтись без богов и жить сами по себе, поскольку они всецело полагаются на свои исключительные, но все же человеческие возможности. Во многих произведениях героической поэзии боги не играют вообще никакой роли ни на сцене, ни за кулисами. Так, они почти полностью игнорируются во многих героических песнях «Старшей Эдды». По-видимому, некогда боги были активными действующими лицами древнеисландских сказаний, но в сохранившихся произведениях их роль сведена практически к нулю. Валькирии могут говорить, например, в «Речах Храфна» или в «Речах Хакона», но больше они ничего не делают. Выглядит все так, словно исландские поэты полагали, что любое вмешательство богов принижает величие людских деяний и уменьшает героическую славу. Если богов и изображали, то лишь в песнях, специально им посвященных, где люди не участвуют. Это предельный случай проявления героического гуманизма, та особая сосредоточенность героической поэзии на человеке, которая не столь уж часто встречается, но которую тем не менее можно считать логическим продолжением героического мировоззрения.

В монотеистических обществах божественное вмешательство в действия героя — редкость, и обычно оно ограничивается теми сферами, которые лежат вне пределов героической удали и доблести. В «Песни о Роланде» ангелы прилетают, чтобы унести в рай душу героя, но никак не помогают ему при жизни. Когда гибнет Манас, Бог посылает своего вестника разузнать о случившемся и воскресить героя, но его величайшие деяния совершаются без божественной помощи. В поэмах о Джангаре великий муж благословен и находится под защитой буддистских святых, но и они не вмешиваются в ход битв, которые он ведет. Создается впечатление, что религия, какой бы она ни была, придает героям силы, они истинно веруют, но им

не нужна дополнительная поддержка Бога. Они выполняют Его волю, и поэтому им сопутствует успех. То же самое справедливо и для русских былин (хотя христианская вера в них присутствует скорее скрыто, а прямо не утверждается), болгарских, армянских, украинских и греческих песен, повествующих о битвах с язычниками-турками. Из этого правила, общего для всех монотеистических произведений, некоторое исключение составляет «Песнь о Роланде», где Господь дважды вмешивается в ход событий: первый раз в ознаменование гибели Роланда он покрывает все неестественной тьмой (1431 и след.), а второй — останавливает солнце, чтобы помочь Карлу (2458 и след.). Оба случая восходят к библейским примерам, но, в сущности, мало влияют на развитие действия: во-первых, Роланд все-таки погибает, а во-вторых, мы уверены, что даже и без этой помощи Карл отплатил бы сарацинам. Так что исключение не так существенно и никак не опровергает правило, согласно которому героическая поэзия в монотеистическом обществе не отводит Богу сколько-нибудь активной роли.

Однако бывают случаи, когда в рамках монотеистической религии сохраняются некие остатки более древних политеистических верований, которые используются в ходе повествования. В принципе осетины с Кавказа — христиане, но они хранят в памяти многие элементы прежней религии, в том числе и представления о дохристианских богах. Сам главный герой Батрадз выкован божественным кузнецом Курдалагоном, другие герои тоже время от времени пребывают с богами на небесах, откуда друзьям на земле их приходится вызывать. Осетины чувствуют себя как-то неловко в своем христианстве: по-видимому, когда речь идет о героических деяниях, они полагают, что людям нужна божественная поддержка, но вряд ли ее получишь от Господа и его святых. На самом деле, к некоторым из них, вроде св. Николая, они открыто враждебны и приписывают им разные злодеяния. Поэтому в осетинских поэмах герои преимущественно связаны с языческими силами и свои подвиги совершают скорее благодаря им, а не какому-то неловкому компромиссу с христианством. Поэмы эти отражают времена, когда казалось, что люди могут легко вступать в сделку с богами, от которых великие мужи особенно многому научились. Таким взглядам они и остаются верны, по-

скольку это — необходимый элемент в структуре героического мира нартов. Если на него и наложились христианские представления, то они мало чем повлияли на развитие сюжета или самый дух сказания.

Нечто подобное, хотя и в меньшем объеме, можно усмотреть в той роли, которую играют *вилы* сербских поэм. Эти сверхъестественные существа не совсем ясного происхождения, возможно близкие валькириям, духи грозы и гор, время от времени вмешиваются в людские действия. Грозные женские духи, всегда готовые к насилию, они схожи с «ведьмами» и, вероятно, поначалу не благоволили людям. Марко Кралевич бьется с *вилой*, и она ранит его, так как ей не понравилось его пение[24]. Постепенно, правда, эта враждебность сходит на нет, и в конце концов *вилы* становятся помощницами героев. Порой их действия нейтральны — они предрекают смерть Марко[25] и Новаку[26]. Но чаще от них исходит помощь, например, когда *вилы* предупреждают об опасности. Так, после провала восстания против турок в 1813 году, именно *вила* рассказывает Карагеоргию о грядущих угрозах[27]. Схожие предупреждения получает черногорский князь Данила, правивший с 1851 по 1861 год. *Вила* говорит ему, что турецкий султан посылает против него большое войско; Данила велит ей замолчать, так как полагается на русского и австрийского императоров, но *вила* остерегает его от ложных надежд и в конце концов подвигает на битву[28]. Еще одно занятие *вилы* — помощь воинам в сражении; например, одна из них исцеляет раненого Ибро Нукича[29], а другая — излечивает раны Вука Огнезмия (Змея-Деспота Вука)[30]. В сербском героическом мире *вилам* отведено весьма значимое место. Возможно, раньше они были еще важнее и еще активнее участвовали в действии, но и теперь они предстают воплощением загадочных сил, которые заинтересованно следят за поведением героев и время от времени готовы им помочь. Вне всякого сомнения, *вилы* — часть древнеславянского наследия; другие

[24] Караџић II, 196 и след.
[25] Там же. 405.
[26] Богишић. № 39.
[27] Караџић IV, 268 и след.
[28] Там же. III, 472 и след.
[29] Krauss. S. 394 ff.
[30] Богишић. № 16.

обитатели этого мира вымерли, а они сохранились, ибо им сопутствовал необузданный дух приключений.

Если перейти от подобных случаев сохранения лишь отдельных элементов к целостной системе политеизма, мы обнаружим, что в ней боги чаще выходят на первый план и принимают большее участие в описываемом действии. Например, якуты — один из немногих тюркских народов в Азии, не принявших ислам; и их религия в известном смысле до сих пор остается политеистической. Правда, они говорят о едином, высшем божестве, хотя и не почитают его, и в поэзии оно не занимает сколько-нибудь важного места. С другой стороны, существенная роль в якутской поэзии отведена добрым и злым духам, которые постоянно взаимодействуют с людьми и придают некоторую остроту конфликтам. Немалое число якутских поэм посвящено борьбе со злыми духами. Героям помогают не только их шаманские способности, но и добрые духи, и в итоге добро торжествует над злом. Это достаточно простая схема, но в ней есть своя притягательность. Благодаря промежуточному положению, занимаемому человеком во вражде между добрыми и злыми духами, его деяния приобретают дополнительное разнообразие, если не величие. Если злые духи стремятся навредить людям, а добрые стараются им помочь, это означает, что смертные все же важны для божеств. Подобные истории обретают большую живость, поскольку на кон поставлены добро и зло, однако героические ценности не теряют своей значимости, даже при том, что смертные участники действа предстают либо жертвами духов, либо объектом их благодеяний. Разумеется, это совсем не похоже на жесткую изоляцию человека в древнеисландских поэмах, но распространение конфликта на область сверхъестественного придает якутской поэзии новый смысл и немалую драматическую притягательность.

Когда в поэзии царит политеизм, автор может вводить в действие богов и богинь и даже строить сюжет на их противостоянии людям. Это возможно только тогда, когда в богах видят не носителей блага, а воплощение сил, управляющих человеческим бытием. В столкновении с ними нет ничего дурного, просто оно чрезвычайно опасно. Поэту дозволено, если он так решит, поместить богов на сторону зла, а героя сделать защитником правого дела или, по крайней мере, воздать им в равной мере хвалу и хулу. Нечто подобное мы обнаружива-

ем в угаритском «Эпосе об Акхате», где рассказывается о том, как обладание чудесным луком, которым хотела завладеть богиня Анат, привело героя к смерти. Хотя гибель его и случайна — Анат ее не желала и просила только временно вывести его из строя, — тяжесть произошедшего подчеркнута тем, что после смерти героя землю охватывает засуха, и прекращается она лишь тогда, когда его убийца Йатпан найден и наказан[31]. Акхат, безусловно, обладает героическим величием — он не только отказывается отдать богине лук, но еще и не очень-то вежлив; а сама Анат, хотя кровь Акхата и не на ней, косвенно повинна в засухе, которую можно прекратить только религиозным очищением. Бесспорная радость сквозит в том эпизоде, когда сестра Акхата Пагат обнаруживает убийцу и, напоив и усыпив, убивает его: несомненно предполагается, что мы должны счесть этот поступок правильным и достойным. Хотя некоторые элементы сказания об Акхате и могут восходить к ритуалу смерти и возрождения, оно остается героическим повествованием, где боги противостоят человеку, и, несмотря на сверхъестественную силу, им не сопутствуют ни окончательный успех, ни полная правота. В противоположность им, Акхат при всей своей дерзости и самонадеянности наделен и героической статью, и независимостью.

Но поэт может наделять богов и более существенной функцией: изображая одновременно богов и людей, он создает более полную картину мира, в котором живут его герои, и, противопоставляя их, высказывает свое отношение к образу жизни героя. Самым ярким примером могут служить «Эпос о Гильгамеше» и гомеровские поэмы. В обоих случаях мы видим противоречие между высшей властью, принадлежащей богам, и той свободой и простотой, с которой к ним относятся герои. Гильгамеш тратит немало времени на то, чтобы разрушить планы богов, стремящихся его уничтожить, и избежать смерти, на которую они обрекли всех людей, а гомеровские герои ничтоже сумняшеся нападают в битве на богов и богинь, не считая их уж слишком серьезными противниками. Возможно, что и в «Эпосе о Гильгамеше», и у Гомера достаточно примитивные взгляды, согласно которым человек смеет сражаться с богами,

[31] Gaster. P. 257 ff.

сочетаются с более зрелым представлением о том, что в конце концов боги все равно возьмут верх. Но, по крайней мере, в том, что касается самого действия, такие единоборства изображаются с четким пониманием заложенных в них драматических возможностей. Боги и богини выглядят и поступают, как обычные люди, и легко вписываются в повествование. Хотя порой их действия превосходят всякие человеческие возможности — например, они насылают потоп в «Эпосе о Гильгамеше» или Зевс сотрясает Олимп одним движением головы, — в целом они ведут себя по-человечески, и обуревают их те же страсти и желания. Зевс не очень-то мягко правит своим божественным семейством, Ану отвечает на желание Иштар отомстить Гильгамешу с очаровательным ехидством, но, правда, в конце концов уступает ее настойчивым просьбам. Присутствие в повествовании богов и богинь позволяет расширить пространство героического сообщества, причем герои и боги ведут себя почти одинаково. Тем самым поэт очерчивает определенные рамки, внутри которых можно выстроить необходимые драматические противопоставления.

В целостной структуре «Эпоса о Гильгамеше» боги являются существенным элементом, ибо именно в противостоянии им герой в полной мере реализует свои силы и возможности. Таким образом складывается его героическая жизнь, да и сам характер Гильгамеша проявляется в противопоставлении героя богам. Автор поэмы прибегает к такому противопоставлению на двух важнейших стадиях развития сюжета. Первый случай — великолепная сцена, когда Иштар предлагает Гильгамешу свою любовь, а он не просто отказывается, но еще и насмехается над тем, как она обходилась с прежними любовниками. Поведение Иштар справедливо осуждает и ее отец Ану:

> Не ты ль оскорбила царя Гильгамеша,
> Что Гильгамеш перечислил твои прегрешенья,
> Все твои прегрешенья и все твои скверны?
> (*Эпос о Гильгамеше*, VI, 89–91)

Иштар — богиня, но это не значит, что она безупречна, а Гильгамеш не только сказал правду, как и подобает герою, но и презрел ее плотские домогательства. Позже он примерно так же

противопоставляется богине вина Сидури. Она связана не просто с вином, но и со всем тем, что ему сопутствует, то есть с легкомыслием и распущенностью, и ее философия, которую она излагает Гильгамешу, велит предаваться сиюминутным удовольствиям. Герой даже не дает себе труда возразить, он просто говорит, что стремится к бессмертию и готов преодолеть ради этого любые трудности. Гильгамеш снова демонстрирует свое нравственное превосходство над богами, и такой контраст подчеркивает истинную ценность его личности. Он не только выше всех людей, но в некотором отношении и выше самих богов. За это ему приходится платить, но мы чувствуем, что все его действия и попытки благородны сами по себе, и он воплощает — в пределах, ограниченных человеческим «я», — возвышенный идеал героизма.

Роль богов в гомеровских поэмах более разнообразна. В «Илиаде» они активнее, чем в «Одиссее», но и в «Одиссее», по крайней мерс, Афина и в меньшей степени Посейдон — достаточно важные персонажи, направляющие деяния смертных или им препятствующие. У Гомера боги придают самые разные оттенки его поэзии действия. Во-первых, они воплощают духовные силы, порывы и аффекты, которые современная психология обычно считает частью человеческой природы, а греки — не так уж бездумно — приписывали внешнему и независимому влиянию существ иного миропорядка. Эти силы могут приумножить естественные таланты человека: Афина доводит до совершенства способности Одиссея и не только помогает и поддерживает его, но восхищается его хитроумием и немало делает для его сына и всей семьи. Выглядит все так, словно Одиссей частично олицетворяет разум, воплощенный в Афине, и поэтому обретает особое величие. Напротив, Елену окружает особый ореол страдания, отчасти потому, что она — жертва Афродиты, предопределившей ее судьбу и не дающей возможности избежать предначертанного. Елена отдается Парису не по собственной воле: она не может справиться с собой потому, что ее преследует беспощадная богиня (*Илиада* III, 413 и след.). Но и в самой Елене есть то, что обрекает ее в жертву: она — воплощение женственности, это ее подлинная суть, как бы героиня ее ни осуждала и ни презирала. Точно так же, когда Афина является Ахиллу, незримая для всех, кроме него, чтобы

не дать ему обнажить меч и убить Агамемнона, богиня просто усиливает и делает очевидными качества, заложенные в характере героя (*Илиада* I, 190 и след.). Одна из задач гомеровских богов в том, чтобы сделать героя еще более самим собой, а значит, еще более героичным.

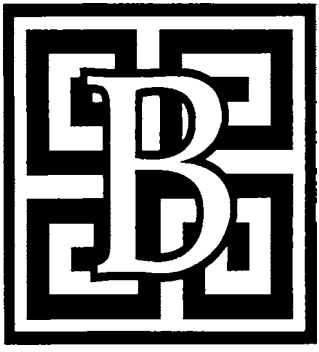
Другая характерная функция — участие богов в сражениях смертных на стороне или против кого-то из героев. В «Одиссее» главного героя поддерживает Афина и преследует Посейдон, в «Илиаде» боги делятся на две враждебные партии, одна из которых помогает ахейцам, а другая — троянцам. Такое распределение можно считать отражением местных верований в конкретные божества, но Гомер привносит в изображаемую картину отчетливо личностную окраску. Боги следуют собственным прихотям и сиюминутным порывам, похоже, олицетворяя те многообразные роли, которые в человеческих делах может сыграть случай. Это придает особый оттенок некоторым сражениям у стен Трои. То, что вначале казалось не очень важным, приобретает больший вес потому, что в эту войну вовлечены боги. Они руководствуются собственными, в высшей степени субъективными и даже безответственными побуждениями, но тем большее величие приобретают люди, сражающиеся вместе с ними или против них. Поскольку важен не повод к войне, а стремление героическими деяниями снискать себе славу, у людей больше возможностей добиться этого, когда сами боги принимают участие в событиях. В «Илиаде» Диомед заслуживает особого уважения, потому что он не уклоняется от единоборства с Аресом, богом войны (V, 846 и след.), а гибель Гектора становится еще более героической потому, что Аполлон оставляет его один на один с Ахиллом (XXII, 213).

Гомеровское изображение богов парадоксально тем, что они уступают людям в благородстве; но такой парадокс неизбежно вытекает из представления поэта о героизме. Гомеровские мужи серьезнее, последовательнее и отважнее богов. Когда их ранят, они не скулят, как Арес (V, 860); они не бросают друзей в беде и, в отличие от богов, верны своим женам. Такого поведения от героев требуют их особое предназначение и особый статус. Но боги — не герои. Раз они вечны и бессмертны, им нечем рисковать, и им сходит с рук то, за что человек может поплатиться жизнью. Поэтому боги и не так впечатляют, как люди.

Им неведома угроза смерти, которая заставляет человека наполнить существование отважными деяниями; кодекс чести, предлагающий бессмертную славу как воздаяние за краткость жизни, тоже не для них. Боги вольны делать все, что пожелают, и потому не чувствуют ни ответственности, ни обязательств; и в итоге, несмотря на свое могущество и великолепие, с человеческой точки зрения, они лишены благородства и величия. С людьми все по-другому. Они скованы требованиями и обязательствами, но, неуклонно следуя им, и прежде всего олицетворенному в них самих идеалу мужества, они достигают высших ступеней благородства. В гомеровских поэмах и в «Эпосе о Гильгамеше» то, что человек смертен, служит его вящему величию: отведенный герою срок столь краток, что он должен превзойти самого себя, дабы реализовать свое предназначение, а в конце быть готовым принести все в жертву идеалу мужества.

ГЛАВА 3

ГЕРОЙ



поэмах о героических деяниях главные роли отданы людям исключительных дарований, и герои эти изображаются и воспринимаются величественнее всех прочих. Хотя наибольший интерес вызывает то, что происходит с этими героями, и те приключения, в которые они попадают, так же занимательны сами их характеры и качества. Истории о них захватывают именно потому, что они — такие, какие они есть. Судьба Ахилла, Сигурда, Роланда — это судьба не какого-то абстрактного человека, но личности, которая являет собой образец выдающейся мужественности и обладает исключительной индивидуальностью. Герои пробуждают не только интерес к своим поступкам, но восхищение и даже благоговение. Поскольку героическая поэзия сосредоточена на действии и взывает к любованию доблестью, ее центральные фигуры — люди небывалой удали, наделенные дарованиями совершенно особого рода. Это не означает, что все герои на одно лицо. Подобно тому как человек может добиться совершенства во многих областях, существует и много героических типов. Они отражают не только различные стадии развития общества, но и разнообразные метафизические и теоретические взгляды, задаваемые той или иной концепцией героя.

Герои отличаются от других людей степенью своих возможностей. В большинстве героических поэм это подчеркнуто человеческие способности, даже если они и выходят за рамки обычных ограничений человеческой природы. Если даже герой обладает сверхъестественными возможностями, мало того, если именно им он обязан своей исключительностью, они только дополняют его человеческие дарования. Герой вызывает восхищение прежде всего потому, что в избытке обладает теми

качествами, которыми остальные люди наделены в значительно меньшей мере. Героическая поэзия обрела жизнь в эпоху, когда внимание было сосредоточено не на магических силах человека, а на его собственно человеческих достоинствах; и хотя в представлениях о герое могут сохраняться следы более ранних воззрений, им восторгаются потому, что он соответствует тем новым нормам, которые утверждают высочайшую ценность того, кто превосходит остальных в качествах, в той или иной мере присущих всем.

В догероической поэзии роль магии была совершенно иная, и чисто человеческим качествам придавалось существенно меньшее значение. Главный герой гордится своим положением, поскольку он умеет управлять сверхъестественными силами. Характерный пример — финские баллады, включенные в «Калевалу», где главные персонажи не воины, прокладывающие себе путь силой и смелостью, а чародеи, превосходящие остальных своим искусством и особыми знаниями. Например, когда Вяйнямейнен, Ильмаринен и Лемминкяйнен похищают чудесную мельницу Сампо и увозят на своей лодке, их преследует Хозяйка Похъёлы на боевом корабле, и между ними разгорается битва, причем протекает она весьма своеобразным способом. Когда Вяйнямейнен видит преследующий их корабль, он сотворяет скалу, о которую лодка разбивается. Хозяйка Похъёлы, в свою очередь, превращается в кошмарное летающее чудище и, усадив на себя спутников, устремляется следом за финнами, чтобы напасть на них с моря. Когда она садится на верхушку мачты, Лемминкяйнен бросается на нее с мечом, но в таком мире оружие совершенно бесполезно, и победить колдунью удается только тогда, когда Вяйнямейнен нападает на нее, магическим образом используя корабельный руль из дуба. После этого она и ее спутники падают с мачты вниз[1]. В традиционной финской поэзии превосходство героя определяется его особыми знаниями; он представляет такой тип общества, в котором жрец-колдун — очень важная фигура. Однако поэтически он не очень притягателен, поскольку его физическая мощь не возбуждает того всеобщего восторга, который обычно рождает героическая поэзия.

---

[1] *Калевала* XLIII, 251–258.

Отход героической поэзии от идеала героя-волшебника можно показать на примере поэтической традиции двух стран, соседствующих с Финляндией. Отголоски финской поэзии слышатся в исконных эстонских и северорусских поэтических сказаниях; их объединяет целый ряд общих тем и сюжетов. Однако ни у эстонцев, ни у северорусских народов чародей не бывает главным героем. Он мог быть им когда-то, но его вытеснил истинный герой-воин. Особенно близки финским песням те русские былины, где поется о древнем герое Вольге, который способен менять свой облик, оборачиваясь то щукой в море, то соколом в небе, то волком в поле, и сумел перехитрить турецкого хана, превратившись в серого волка, убившего вражеских лошадей, и горностая, погубившего оружие неприятеля[2]. Вольга изображен вполне в духе финских сказаний, и можно предположить, что, хотя он — отдаленное подобие какого-нибудь исторического персонажа вроде Олега, он перенял и некоторые свойства таких героев-волшебников, как Вяйнямейнен. Однако Вольга — не чародей в чистом виде, и его магические способности — не главное в нем. Герой использует свой дар, сражаясь за родную землю, и наделен чертами, присущими средневековому правителю. Они отчетливо проявляются, когда он собирает отряд, *дружину*, верных товарищей, где он выступает «старшим братом» среди «меньших братьев», с ними он охотится и рыбачит, следит за своевременной выплатой дани, наказывает тех, кто рушит мосты, и обороняет свою землю от иноземных врагов. На примере Вольги мы видим, как древнейший тип героя-мага преобразуется в подлинного героя, хотя в нем все еще сохраняются и некоторые из наиболее древних черт.

В эстонских песнях, собранных Ф.Р. Крейцвальдом в «Калевипоэге», освобождение от представлений о герое-маге — процесс более осознанный и яснее выраженный, чем в русских былинах о Вольге. Главный герой сказаний — Калевипоэг, или сын Калева, известный в «Калевале» под именем Куллерво. Его отец Калев, по-видимому, собственно эстонский герой, хотя, возможно, речь идет о том же самом персонаже, что и Келик, который в «Видсиде» (20) именуется правителем финнов. Сам Калеви-

[2] Рыбников I. С. 10 и след.

поэг — великан, обладающий громадной силой, однако, несмотря на то что его деяния не под силу обычному человеку, он добивается успеха только благодаря выдающимся, но все же человеческим способностям. Его главные враги — колдуны и чародеи. Его мать Линду похитил финн-чародей, чье сватовство она когда-то отвергла. Калевипоэг отправляется в Финляндию и убивает врага после битвы с целой армией воинов, сотворенных колдуном из рассеянных ветром птичьих перьев. В этом поединке физическая мощь сталкивается с магической властью и одолевает ее силой оружия. Различие между эстонским и финским идеалом героя становится ясным, если обратиться к образу Куллерво в «Калевале». Его характерные черты и дарования во многом те же, что и у героя «Калевипоэга», но в «Калевале» он — комический персонаж, смешное убогое создание; Куллерво умом не блещет, и потому его гибель от собственного меча выглядит вполне уместной. Для Вяйнямейнена он — образец дурного воспитания:

Не давай, народ грядущий,
ты детей на воспитанье
Людям глупым, безрассудным,
Не давай чужим в качалку!
Если дурно нянчат деток
И качают безрассудно,
То дитя не выйдет умным,
Не получит мудрость мужа,
Хоть окрепнет мощным телом
И состарится с годами.
(*Калевала*, XXXVI, 351–360)

Эстонские поэты изображают смерть Куллерво в совершенно ином духе. По их рассказам, герой тоже гибнет от собственного меча, на который он сам накладывает заклятие — меч должен сразить его врага, колдуна. Но меч убивает самого Куллерво, что лишний раз показывает негероичность магии и неприятие ее.

Процесс перехода с шаманской точки зрения на чисто героическую можно увидеть и в поэзии якутов. Центральные персонажи там шаманы, но они, в сущности, вполне героичны. Им необходима магия, потому что их главные противни-

ки — демоны или колдуны, однако в минуту важнейшего испытания именно физическая мощь решает дело. Например, в эпизоде поединка Эр Соготоха и Нюргуна:

> С пальмами навстречу друг другу побежали они. Стали рубиться пальмами. Стук был такой, как раскаты грома в грозу. Бросили пальмы и кулаками по ребрам молотили друг друга. От этого боя их заревел лев, говорят; стал падать град и снег, говорят; крепкое дерево ломилось, говорят[3].

В другом олонхо главные герои — две женщины, наделенные шаманскими способностями, Волюмар и Айгур. Быть может, они не обладают мощью Гудрун и не имеют, подобно ей, привычки драться мужским оружием, но все же они достаточно смелы и решительны, чтобы, когда их похитили злые духи, встретиться лицом к лицу с владыкой смерти, хитростью и отвагой отвоевать свободу и возвратиться домой, где доблесть их вознаграждается рождением сыновей, которым предназначено вершить великие дела[4]. Мир якутских сказителей — это племя, где шаман все еще остается важной фигурой, по-прежнему управляя религиозной и социальной жизнью. Вероятно поэтому певцы не выказывают к нему презрения, но, вполне сознавая ценность героического поведения, наделяют им даже женщин, использующих магию. Им понятно, что в грозных единоборствах более надежны в конечном счете сила и смелость, а не магические способности.

Как только в обществе рождается вера в героя-человека, обладающего исключительными физическими и умственными дарованиями, поэты начинают слагать сказания, описывая все этапы его пути от колыбели до могилы. Такой человек особо отмечен с самого начала, и потому вполне естественно связывать его превосходство с чудесным рождением и воспитанием. Величайшие герои кажутся такими необычайными, что они просто не могут быть только людьми, в них непременно должно быть что-то божественное. Гильгамеш «на две трети — бог, на одну — человек он», а его товарищ Энкиду, хотя и не имеет божественной родословной, слеплен из степной глины богиней Аруру как двойник Нинурты, бога войны. Ахилл — сын богини,

---

[3] Ястремский. С. 28.

[4] Там же. С. 122–154.

и горд напомнить об этом всякому, кто ниже его родом[5]. Таков же и троянец Эней[6]; если говорить о предшествующем поколении героев, то вспомним Геракла, который, как и Персей, был сыном Зевса. Необычным образом рождались и герои Азии. Нарт Урызмаг родился на дне моря[7], тогда как Батрадзу дала жизнь женщина, заключенная в высокой башне и потому оставшаяся девственницей[8]. Армянские Багдасар и Санасар родились, потому что их мать выпила две пригоршни воды из волшебного источника[9]. Другие герои — киргизский Манас, узбекский Алпамыш — появились на свет, когда их отцы были в очень преклонном возрасте, и рождение это предстает результатом прямого вмешательства богов в ответ на молитву родителей. Особенно яркий случай — ханаанский Акхат, чей отец бодрствовал семь дней и ночей в святилище Балу (Ваала), после чего Балу испросил для него благословения у верховного бога, Илу, и в положенный срок Акхат появился на свет[10].

Каким бы ни было рождение героя (а оно, конечно же, часто выглядит вполне естественным), он узнаваем с самого начала: это необычный человек, отличающийся от других и физическими качествами, и чертами характера. В его судьбе что-то предопределено, и его рождение сопровождается предзнаменованиями будущей славы. Когда появляется на свет Хельги Убийца Хундинга, один ворон говорит другому:

> Сигмунда сын в кольчуге стоит:
> день лишь ему, но время приспело!

---

[5] *Илиада* XXI, 109.

[6] Там же. XX, 208 и след.

[7] Dumézil. P. 24 ff.

[8] Ibid. P. 50 ff. Здесь Боура явно что-то путает. Дюмезиль в своих работах неоднократно упоминает историю рождения Батрадза, и она выглядит совсем иначе: Хамыц, отец Батрадза, нарушает запрет по отношению к своей жене, после чего она исчезает навсегда, выплюнув перед этим дитя из своего чрева на спину Хамыца. Он и донашивает ребенка, после чего Сатана, сестра Хамыца, помогает Батрадзу появиться на свет, что происходит тоже весьма необычным способом. Таким образом, история рождения Батрадза в любом случае вписывается в перечень примеров, приводимых Боурой. (Дюмезиль. С. 134–135).

[9] *Давид Сасунский*. С. 11 и след.

[10] Gaster. P. 27 ff.

Взор его зорок — взор воителя,
друг он волкам, будет нам праздник!
(*Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга*, 6)

В том же духе рассказывает о знаках, сопровождавших его рождение, киргизский Алмамбет, катаец по происхождению:

Когда я выпал из живота,
Криком своим ужаснул я лам:
Кричал я, оказывается: «Ислам!»
Когда я поднят был с земли,
Красное пламя вспыхнуло там.
(*Манас*, с. 175)

В день рождения Манаса его счастливый отец устраивает празднество, на котором гости предрекают ребенку великое будущее, говоря о нем как о победителе демонов и катайцев. Манас произносит первые слова еще в колыбели, и отец дает ему коня, будучи уверен, что сын готов оседлать его[11]. В колыбели Геракл сражается с двумя змеями, подосланными богиней Герой, и убивает их[12]. Карьера героя начинается рано, показывая, что за человек из него получится.

Родившись, герой быстро вырастает и обретает силу. У армянских поэтов мы обнаруживаем специальную формулу, описывающую взросление героя:

Другие дети растут по годам,
А Давид вырастал по дням; —
(*Давид Сасунский*, с. 173)

и подразумевающую, что на самом деле перед нами чудо-ребенок — такой же, как Санасар и Багдасар:

И дети росли день ото дня.
Годовалыми были они —
Пятилетним ребятам под стать.
Выходили гулять, с детьми играть,
Да били детей, колотили до слез.

[11] Radlov V. S. 2 ff.
[12] Пиндар. Нем. 1, 37

А как только прошло годов пять или шесть,
Санасар да Багдасар —
Крупные крепыши.
(*Давид Сасунский*, с. 27)

Греческий Дигенис Акрит из той же породы:

Когда ему был год, он схватил меч, а в два он поднял копье.
Когда ему исполнилось три года, люди принимали его за воина.
Он ушел из дома, люди бранили его, но он никого не боялся[13].

Дигенис седлает своего коня, отправляется в горы и сражается с сарацинами, которых он обращает в бегство, отняв у них коней. Если юному герою не удается сразиться с людьми, он может самоутвердиться за счет природы и животных, подобно русскому Вольге:

И рос Вольга Буславлевич до пяти годков,
Пошол Вольга сударь Буславлевич по сырой земли;
Мать сыра-земля сколыбалася,
Звери в лесах розбежалися,
Птицы по подоблачью розлеталися,
И рыбы по синю морю розметалися[14].

Таким образом, его жизнь быстро подходит к высшей точке. Манас, скажем, от такого необычайного старта сразу переходит к бурной деятельности. В десять лет он стреляет из лука, как четырнадцатилетний юноша, и уже совсем скоро предстает перед нами полностью сложившимся воином:

Когда дорос до возраста хана, разорил множество земель;
Шестьдесят жеребцов, сто жеребцов-трехлеток
Угнал туда из Коканда;
Восемьдесят молодых кобылиц, тысячу кимкаров
Привел из Бухары;
Катайцы осели в Кашгаре,

[13] Legrand. P. 187 (*букв. пер.*). В Гротто-Ферратской версии, с которой выполнен русский перевод поэмы, это описание детских лет Дигениса Акрита отсутствует, хотя и здесь достаточно очевидно, что он быстро взрослеет (*Дигенис Акрит*. М., 1994). — *Примеч. пер.*

[14] Гильфердинг II. С. 172.

Он уехал прочь в Турфан,
Катайцы пришли осесть в Турфан,
Он уехал дальше в Аксы[15].

В пятнадцать лет армянский Мгер голыми руками побеждает льва[16]; в шестнадцать — калмыцкий Джангар похищает коней своего врага [17]; в четырнадцать — узбекский Алпамыш завоевывает страну калмыков[18]. Стартовав, герой сразу начинает бить все рекорды и быстро становится зрелым человеком, тогда как его ровесники все еще остаются детьми.

Обычно герой обладает теми физическими дарованиями и чертами характера, которые помогают ему достичь успеха, именно поэтому они вызывают восхищение. Он может быть сильным или быстрым, выносливым, находчивым, красноречивым. Не все герои владеют полным набором этих качеств, но у всех они есть в той или иной мере, и главное здесь — не сами способности героя, а степень обладания тем или другим даром. От остальных людей герои отличаются исключительной силой и энергией. Греки говорят, что герой обладает особой δύναμις, или мощью, и у остальных народов он наделен чрезмерной, избыточной, постоянно утверждающей себя силой, которая проявляется в его действиях, особенно в действиях боевых, и дает ему возможность совершать то, что недоступно простым смертным. Как правило, сила реализуется в битве, ведь именно битва — наивысшее испытание не только физической мощи и смелости героя, но и его способности находить и принимать решение. Величайшие герои — это прежде всего воины. Однако даже в сражении главное — это героическая сила и стремление утвердить себя, побуждающие предпринимать невероятно рискованные действия и дающие возможность успешно преодолевать их или, по крайней мере, проигрывать со славой. Исключительная энергия и мощь героев объясняет, почему их часто сравнивают с дикими зверьми. Например, узбекских богатырей уподобляют львам, тиграм, медведям, леопардам, волкам и гиенам, а гомеровских воинов — грифам, львам, кабанам.

---

[15] Радлов V. S. 6 (*букв. пер.*).
[16] *Давид Сасунский*. С. 107.
[17] Жирмунский, Зарифов. С. 321.
[18] Там же. С. 323.

Ахилл, подобный непреодолимой природной силе, сравнивается с вышедшей из берегов рекой, со вспыхивающей звездой, с грифом, устремляющимся на свою добычу, с огнем, сжигающим дерево или город, с орлом, падающим с высоты, чтобы схватить ягненка или дитя. Гектор знает, как силен Ахилл, когда решает сразиться с ним:

> Я на Пелида иду, хоть огню его руки подобны,
> Руки подобны огню, а душа и могучесть – железу!
> (*Илиада*, XX, 371–372)

Вот она, сущность героя, – бешеная атака и разрушающая сила.

Эти качества особенно бросаются в глаза, когда возгорается героический пыл и все мысли заняты лишь проявлением доблести. Достаточно малейшего намека на битву, чтобы герой сгорал от нетерпения тотчас ринуться в бой. Так происходит с сербом Милошем Стойчевичем, когда он отправляется сражаться с мусульманами:

> А я пойду, как мой боевой конь хочет:
> А конь мой боевой боя жаждет,
> В моей правой руке сила застоялась,
> Рада была бы она с турками порезвиться,
> На поясе сабля ожидает,
> Жаждет крови она молодецкой;
> Я поеду, чтобы саблю напоить,
> Напоить ее кровью турецкой[19].

Этот боевой дух чувствуется даже в «Калевале», хотя и применительно к Куллерво, к которому певец относится с откровенным презрением. Когда Куллерво готовится к битве, он ликует, предвкушая ее:

> Я паду на поле битвы,
> Я погибну в битве храбрых.
> Хорошо погибнуть в битве,
> Умереть под звон оружья!
> (*Калевала*, XXXVI, 29–32)

[19] Караџић IV, 166.

Когда битва начинается, герои с исступленным восторгом наносят врагу удары неимоверной силы. Дружба Гильгамеша и Энкиду начинается с жестокого поединка, в котором каждый из них проявляет удивительную мощь:

Энкиду двери преградил ногою,
Гильгамешу он войти не дал.
Схватились они, как быки сцепились,
Косяк сокрушили, стена содрогнулась.
Гильгамеш и Энкиду схватились, как быки сцепились,
Косяк сокрушили, стена содрогнулась.
(*Эпос о Гильгамеше*, II, СВ VI, 12–23)

Когда Роланд видит перед собой сарацинских воинов, он становится подобен дикому зверю:

Роланд увидел: битвы не минуть,
Как лев иль леопард, стал горд и лют.
(*Песнь о Роланде*, 1110–1111)

Такой боевой дух может распространиться на всех сражающихся, если призыв достаточно силен и отчаянная ситуация требует отчаянной храбрости. Так сражались греки при Месалонги, когда их осадили турки в 1822 году:

Моряки бьются пушками и короткоствольными ружьями.
Другие выхватили из ножен свои сабли и сражаются голым железом,
Торговцы и мастеровые дерутся как бешеные змеи,
Они палят из своих ружей страшным огнем, они вооружены длинными острыми кинжалами,
Не обращали они совсем внимания на смерть, они кидались, как львы,
Они кричали и призывали турок и издевались над ними насмешками,
Ждали только, что придет помощь, чтобы напасть на них и разбить их[20].

Жизненная сила обостряет страсть к битве и оборачивается в бою сверхчеловеческой яростью и злобой.

Сам внешний вид героев дает почувствовать их боевую мощь. Когда герой появляется, другие люди принимают его за высшее существо и стремятся узнать, кто он. Так, узбекский

[20] Legrand. P. 130 (*букв. пер.*).

герой Алпамыш впервые встречает калмыка Караджана, которому предстоит стать его преданным другом, и тот произносит:

Красота твоя подобна луне в небесах,
Брови твои я сравню с изогнутым луком,
Станом своим ты сходен с сизым ястребом,
Тем, как ты сидишь развалившись, ты похож на бая,
имеющего тысячи овец.
Мой прекрасный байбачча, откуда едешь ты?
Создан ты из какого редкостного алмаза?
Такой джигит, как ты, не мог быть рожден матерью.
Из какого гнезда ты направил свой полет?[21]

Алпамыш — как и Ахилл и Сигурд — принадлежит к тому типу героев, который славен своей красотой. Однако красота отнюдь на обязательный признак героя. Она не характерна для Роланда, Беовульфа или Манаса. А иной герой — Одиссей, например, — несомненно привлекателен, но невысок и даже тучен. Внешний вид героя говорит о его сущностном, внутреннем превосходстве над прочими людьми. Что-то в его внешности позволяет разглядеть необычайно сильный внутренний огонь. Божественная кровь может порой помочь, но и она не так уж необходима. Главное — чрезмерная жизненная сила, которая метит героев сияющим блеском глаз или выдает себя в их жестах и голосе. Вот как калмыцкий поэт описывает Джангара:

Усы его — орлиные крылья — едва пробиваются. Взгляд его черных волшебных очей словно у кречета, готового к нападению.

(*Джангариада*, с. 97)

Киргизский Манас — герой того же типа, и он внушает такой же благоговейный трепет, когда в нем взыгрывают страсти:

Изменился Манас в лице.
В глазах полыхал пожар,
Это был живой аджидар.
Он глядел, как полночь глядит,
Был, как пасмурный день, сердит.

(*Манас*, с. 54)

[21] Жирмунский, Зарифов. С. 309.

Иногда устрашающая внешность сочетается с голосом, звук которого нарушает тишину и наводит ужас. Когда Иван Грозный развлекает себя на пиру, его действия страшны самой своей обыденностью:

Грозный Царь Иван Васильевич распотешился,
Стал по палатушкам похаживать,
Во красное окно поглядывать,
Черны кудри расчесывать частым гребешком.

Когда же он начинает говорить, то слова его о том, что в царстве нет изменников, производят поистине ужасающий эффект:

Да иной о нем дрогнули
И царство ужаснулися
Не знают ответа дать:
Большой за малого хоронится,
А малого за большим давно не знать[22].

Столь простому и грубому способу воздействия мы можем противопоставить великолепную сцену из «Илиады», когда Ахилл, решив вернуться в бой, поднимается на вал и трижды издает боевой клич:

В ужас впали возницы, узрев огонь неугасный,
Окрест главы благородной подобного богу Пелида
Страшно пылавший; его возжигала Паллада богиня.
Трижды с раската ужасно вскричал Ахиллес быстроногий;
Трижды смешалися войски троян и союзников славных.
Тут средь смятенья, от собственных коней и копий, двенадцать
Сильных погибло троянских мужей.

(*Илиада*, XVIII, 225–231)

Страх и разрушительная мощь, исходящие от одного только взгляда, как и звук голоса, — знаки огромной силы, заключенной в Ахилле.

Хотя физическая сила — отличительная черта героя, он не животное и наделен разумом. Мало того, поскольку сообрази-

[22] Киреевский VI. С. 55–56.

тельность — еще одно качество, в котором он превосходит других, то ему не зазорно воспользоваться хитроумием для достижения славной победы. Прямое действие больше впечатляет аудиторию, однако во многих ситуациях оно невозможно. На самом примитивном уровне это можно объяснить так: главная цель героя — напрячь всю свою волю и достичь желаемого, и потому ничто не препятствует ему действовать хитростью и обманом. В единоборстве Манаса с Эр Кокчо герой выигрывает первую часть боя в рукопашной борьбе; затем Эр Кокчо предлагает ему стреляться из ружей, и Манас промахивается. Эр Кокчо между тем ранит его, и раненый Манас взлетает на своем коне. Когда же Эр Кокчо великодушно пытается исцелить рану, он разворачивается и убивает коня своего противника[23]. Игра нечестная, но допускается по принципу: на войне все позволено. За этим может стоять и другое предположение: герой, подобный Манасу, обладает таким величием, что имеет право использовать свои возможности по собственному усмотрению. Есть и другие примеры такого рода; самый заметный из них — армянские Мгер и Юнгер, хотя этот случай — отнюдь не общее место и, уж конечно, не универсальное правило. Обычно герой прибегает к хитрости потому, что хитроумие столь же опасно, как и сила, а также потому, что в данных обстоятельствах иначе действовать нельзя.

Обман и хитрость опасны по-своему, и Абу Зейд, герой поэмы «Похищение кобылицы», — лучший тому пример. Он — выдающийся воин, никто не может противостоять ему в открытом бою, но в таком особенном деле, как похищение тщательно охраняемого коня, только хитрость оправдывает себя еще и потому, что дело очень рискованное и провал означает смерть. Абу Зейд берется за осуществление своего замысла с тем же пылом и той же страстью к риску, которые он выказывает на поле брани, и редкостное хитроумие — лишь еще одно доказательство его героического превосходства. То же самое можно сказать и об Алмамбете и его удивительном приключении у колдуньи Канышай. Когда Алмамбет, выдав себя за катайца, отважно входит в жилище колдуньи посреди празднества, он — один, его никто не знает, однако необычайно

[23]Radlov V. S. 72.

дерзкий обман приносит ему успех. Вероятно, так же обстояло дело и в утерянной греческой поэме, повествующей о том, как Одиссей, переодевшись нищим, отправляется на разведку в Трою; и даже засевшие в деревянном коне воины, при всей их изобретательности и ловкости, нуждались в немалой смелости, рискуя жизнью во вражеском стане. Быть может, самые истинные из героев стоят выше всяческих уловок, даже таких опасных. Мы как-то не можем представить в этой роли Ахилла или Гильгамеша, Сигурда или Роланда. Но и те, кто прибегал к обману, были великими воинами, просто обстоятельства вынуждали их идти на хитрость. Тем не менее от них всегда требовалась смелость.

Одиссей — самый совершенный образец героя, прославившегося изобретательностью и находчивостью. Как и другие, он — великий воин и вождь, прибегающий к хитрости, чтобы выпутаться из сложных ситуаций, в которые его вовлекает безудержная страсть к приключениям. Классический пример его хитроумия — случай с Циклопом. Одноглазый великан, который удерживает Одиссея в пещере и хочет съесть его, — тот враг, против которого допустим любой обман. Однако Одиссей попал в затруднительное положение из-за неуемного любопытства и страсти к новым приключениям. Ему незачем входить в пещеру, но он рвется выяснить, кто живет на одиноком острове, рассчитывая получить подарок от его владельца. Оказавшись в западне, Одиссей выказывает все свои таланты, а его бегство — истинный шедевр творческой изобретательности. Интересно сравнить гомеровскую историю об Одиссее и Циклопе и очень похожую на нее осетинскую историю об Урызмаге и одноглазом великане. Осетинский герой оказывается в ловушке по вполне убедительным причинам. Он ушел из дома в поисках пищи для нартов, страдающих от голода, и встретил великана, пасущего свое стадо. Урызмаг схватил барана, но тот притащил его к хозяину, который сажает Урызмага в мешок и приносит в пещеру[24]. По другой версии, нарты хвастаются друг перед другом, кто из них сильнее, и Урызмаг нападает на стадо великана, а затем следует за ним в пещеру[25]. В обеих версиях

[24] Dumézil. P. 44. Сходная версия представлена в песне «Урызмаг и кривой великан» в изд. *Нарты. Эпос осетинского народа.* М., 1957. — *Примеч. пер.*

[25] Дынник. С. 13 и след.

Урызмаг ведет себя самым героическим образом, побуждаемый благородными причинами, хотя мотивы его много проще, чем у Одиссея, и судьба не так тесно связана с его характером. Оказавшись в пещере, Урызмаг действует почти как Одиссей и вполне заслуживает почестей за то, что ему удается выбраться из безнадежной ситуации.

Несмотря на то что большинством героев движут сходные мотивы и действуют они схожим образом, цели, ради которых они совершают подвиги, могут сильно отличаться друг от друга. Первая и самая естественная потребность героя — выказать удаль и завоевать славу, которой, как он считает, он достоин, но он готов действовать так не ради личной корысти, а ради возможности проявить свою силу и мощь. Здесь не нужна излишняя конкретность. Некоторые из величайших героев совершали деяния, руководствуясь просто идеалом мужественности и доблести, которому, по их убеждению, они должны посвятить жизнь. Именно эти мотивы движут Сигурдом. Несмотря на то что он связан узами верности с Гуннаром и честно несет свою службу, суть его существа — идея мужественности, о чем говорится в пророчестве Грипира:

> Нет, в жизни твоей не будет позора, —
> знай это, Сигурд, конунг достойный;
> навеки прославится между людьми,
> бурю копий зовущий, имя твое!
> (*Пророчество Грипира*, 23)

Сигурд принимает свое предназначение и действует сообразно с ним. Он следует инстинктивному стремлению быть великим воином. Убив Фафнира, он объясняет умирающему чудовищу, что сражался с ним, дабы показать свою доблесть:

> Смелость вела, помогали руки
> и крепкий клинок мой...
> (*Речи Фафнира*, 6, 1–2)

Стремление к доблести сочетается у Сигурда с другими благородными качествами, которые Грипир тоже перечисляет в своем пророчестве:

Щедр на золото, скуп на бегство,
обличьем прекрасен и мудр в речах.
(*Пророчество Грипира*, 7, 3–4)

И все же суть героической натуры Сигурда — в его твердом, не знающем сомнений и колебаний стремлении испытать свою силу, дойти до крайних пределов возможного.

Ахилл — герой того же типа. Несмотря на то что он играет главную роль в событиях Троянской войны, цель которой — вернуть домой похищенную Парисом жену Менелая, причина похода имеет к Ахиллу весьма малое отношение. Интересно, что, когда посланники Агамемнона молят героя вернуться в битву, он отказывается, и одна из причин его отказа в том, что он не понимает, почему должен рисковать своей жизнью ради чужой жены. А потом становятся понятны его истинные соображения. Мать Ахилла поведала ему, что у него есть выбор между двумя вариантами судьбы: он может остаться под Троей и заслужить вечную славу либо вернуться домой и прожить длинную и бесславную жизнь[26]. Какое-то мгновение герой колеблется, но в конце концов выбирает первый путь, следуя побуждениям своей героической природы: путь славы — наилучшее предназначение для такого мужа, как он. Ступив на эту стезю, Ахилл следует совету, когда-то данному отцом:

Тщиться других превзойти, непрестанно пылать отличиться.
(*Илиада*, XI, 784)

Конечно, первое побуждение вернувшегося к битве Ахилла — отомстить за гибель Патрокла, но и в этом случае его героическая природа проявляет и утверждает себя: стремление отомстить перерастает в жажду славы по мере того, как герой находит применение своим физическим дарованиям и вкушает сладость битвы и победы. Он сражает врагов, испытывая гордость и торжество победителя, и, насмехаясь над ними, называет себя лучшим. По мере того как Ахилл прокладывает свой страшный путь и колеса его колесницы обагряются кровью, не остается сомнений в том, что́ движет им на самом деле. Вот и поэт говорит, что

[26] *Илиада* IX, 410.

пылал он добыть между смертными славу, храбрый Пелид.
(*Илиада*, XX, 503–504)

Подобно Сигурду, Ахилл вдохновляется идеалом мужественности, считая, что может осуществить его наилучшим образом. Хотя он наделен и другими способностями — умением дать совет, учтивостью, красноречием, — все они второстепенны по отношению к главному и неотъемлемому качеству героя — стремлению быть великим воином.

Страсть к доблести в ее предельном выражении можно обнаружить в известной осетинской поэме о герое Батрадзе. Он настолько жаждет стать идеальным, совершенным воином, что дает весьма необычное поручение небесному кузнецу Курдалагону (который сродни греческому Гефесту). Песнь начинается представлением Батрадза, его героических достоинств и устремлений:

Вот однажды Батрадз крепко задумался:
«И есть во мне сила, да большего надобно,
А не то на беду одолеет недруг.
Уж лучше давай-ка пойду я на небо,
Ввысь, к Курдалагону, кузнецу небесному, —
Попрошу-ка его, чтоб меня закалил!»
Пошел он на небо, ввысь к Курдалагону.
Вот подходит Батрадз к небесной кузнице:
— Кузнец наш небесный, славный Курдалагон!
Брось меня в горнило, закали в кузнице!
— Сгоришь, мое солнце, а тебя мне жалко, —
Уж очень, юноша, ты мне понравился!
— Я не просто прошу — просьбою великою:
В небесной кузнице закали ты меня[27].

Кузнец соглашается закалить героя, в первый месяц он накаляет уголь, во второй — речной песок, а затем еще один месяц выковывает Батрадза на наковальне. К концу этого срока ему начинает казаться, что Батрадз должен был заживо сгореть, но тот успокаивает кузнеца:

— Не пробрал твой огонь меня ничуточки!
Что ты, шутишь со мной, кузнец Курдалагон?

[27] Дышник. С. 268.

Да и скучно в кузне одному без дела.
Хоть фандыр ты мне дай — потешиться игрой![28]

Курдалагон дает ему фандыр[29], добавляет раскаленных углей и принимается за дело, но Батрадз остается прежним. Работа начинается заново, и, когда кузнец вновь бросает на него взгляд, Батрадз наконец обращается к нему с такими словами:

— Прокалил наконец — что же держишь попусту!
Вынимай поскорей, да и в море кидай! —
И кузнец небесный за клещи схватился,
Хватает Батрадза за колени,
С размаха кидает в море глубокое.
Запенилось море, зашипело, вскипело,
И вода морская изошла вся паром,
Осушилось море, до дна все высохло.
Все рыбы морские, все звери морские
Прыгают посуху, по песчаному дну.
Тогда у Батрадза тело закалилось,
Закалилось тело — стало булатом.
Одна только печень без закалки осталась:
Воды недостало — вся паром изошла.
А Батрадз булатный из моря выскочил —
Тут и снова море водой наполнилось[30].

Ахилл, согласно греческим сказаниям, сделался неуязвимым для любого оружия после того, как мать то ли закаляла его в огне[31], то ли натирала амброзией[32], то ли купала в Стиксе[33]; отдавая себя в руки небесного кузнеца, Батрадз сам делает себя неуязвимым, используя более оригинальный и конкретный способ.

Героизм ради собственного спасения — вещь, пожалуй, исключительная. В большинстве случаев герои применяют свои способности в связи с конкретной задачей, предоставляющей

[28] Дынник. С. 269.

[29] Осетинский национальный музыкальный инструмент, напоминающий по своему устройству скрипку. — *Примеч. пер.*

[30] Дынник. С. 270.

[31] *Schol. Il.* XVI, 37.

[32] Аполлоний Родосский. *Аргонавтика* IV, 869.

[33] Квинт Смирнский. *Послегомеровские события* III, 62.

возможность целого спектра действий и задающей цель, к которой они могут направить свои усилия. Герой обычно и вождь, который несет ответственность за тех, кто находится у него в подчинении; поэтому кажется странным, что цари в героических поэмах часто негероичны в истинном смысле слова. Похоже, они настолько отягощены ответственностью и заботами, что не могут проявить свою героическую сущность в полной мере. Гомеровский Агамемнон, Хродгар в «Беовульфе», Карл Великий в «Песни о Роланде» и Гуннар в «Старшей Эдде» — фигуры весьма впечатляющие, но лишенные прямого, явного героизма своих подчиненных — Ахилла, Беовульфа, Роланда, Сигурда. Уже то, что персонаж выступает в роли властителя, означает частичную утрату героических черт. Обязанности мешают царю сосредоточиться на воинских подвигах; он так занят управлением, что в самые ответственные минуты вынужден уступить место другим. Даже возраст может в какой-то мере мешать властителю вести себя так, как он поступил бы в юности. Конечно, когда обстоятельства того требуют, и Агамемнон, и Карл Великий достойно сражаются в бою, что же касается Гуннара, то свои последние часы в палатах Атли он проводит в лучших традициях героического поведения. С другой стороны, у азиатских народов царь — почти всегда величайший воин, который воплощает в себе лучшие качества своего народа. Манас, Джангар и Алпамыш вобрали в себя все лучшее, что отличает киргизов, калмыков и узбеков. В великой борьбе с катайцами именно Манас в конце концов ведет свой народ на битву с грозным противником; когда враг захватывает в отсутствие Джангара его земли, он сам возглавляет поход, чтобы отвоевать их; Алпамыш одерживает первую победу, встав во главе своего народа против калмыков. Эти правители, в отличие от их европейских собратьев, принадлежат обществу, стоящему на более низкой ступени развития, и, может быть, поэтому им позволено полностью осуществить свою героическую природу.

Однако и в европейской традиции есть примеры того, как властитель выступает защитником своего народа, проявляя все свои героические способности. Если в юности Беовульф убивает Гренделя, стремясь прослыть героем, то в зрелые годы он сражается с драконом, спасая свой народ от смертельного мора. Он немедленно отзывается на просьбу о помощи и настаи-

вает на том, чтобы биться с чудовищем в одиночку. Это последний бой Беовульфа, он умирает от полученных в нем ран. Потому его подданные и оплакивают его так горестно:

> Так поминали гауты мертвого,
> навек ушедшего ратеначальника,
> провозглашая: среди владык земных
> он был щедрейший, любил народ свой
> и жаждал славы всевековечной!
> (*Беовульф*, 3178–3182)

Другой монарх, отдавший жизнь за свой народ, — сербский царь Лазарь, убитый в битве с турками в Косове. Именно он принимает решение сразиться с врагом, призывает всех сербов присоединиться к его войску, устраивает пир накануне битвы и храбро гибнет в сражении. Его национальная значимость была осознана после его гибели — обезглавленное тело царя сорок лет пролежало невредимым на Косовском поле:

> Не клевали его ни орлы, ни вороны,
> Не топтали его ни кони, ни юнаки[34] —

до тех пор, пока голова героя чудесным образом не соединилась с телом и останки не были помещены в гроб. В образе царя Лазаря воплотились жертвы и страдания сербского народа, и потому он занимает особое место в национальной поэзии сербов.

Если властители не часто пренебрегают своим статусом, то с их приближенными и вассалами это бывает, и мы знаем немало случаев, когда воины совершают героические деяния, отказавшись от верности своим сюзеренам и господам. Хотя Карл Великий не самая значительная фигура в «Песни о Роланде», он требует от своих приближенных поразительной верности и получает взамен верную службу. И хотя Роланд осмеливается оспаривать решения своего императора на совете, в конце концов он подчиняется им: в частности, он соглашается возглавить арьергард франкского войска, зная, что причина назначения — замышляемый Ганелоном план его гибели. Полу-

[34] Караџић II, 235 (*букв. пер.*).

чив приказ, Роланд впадает в ярость, но подчиняется. Если уж он берется за выполнение какой-то задачи, то потом не просит ничьей помощи, потому он и отказывается трубить в рог, ибо это означало бы, что он не оправдал доверия, оказанного ему господином:

Не знает страха ни один француз,
И двадцать тысяч их у нас в полку.
Вассал сеньору служит своему.
Он терпит зимний холод и жару,
Кровь за него не жаль пролить ему.
(*Песнь о Роланде*, 1115–1119)

Конечно, здесь мы сталкиваемся с проявлением рыцарского духа, как его понимало XII столетие. В служении своему сюзерену Роланд неуклонно следует принципам феодальной чести, но это не мешает ему быть настоящим героем.

Взаимозависимость позиций властителя и героя может сделать их личные отношения весьма драматическими. В киргизских поэмах особое внимание приковано к дружбе великого хана Манаса и состоящего у него на службе Алмамбета. Алмамбет по происхождению калмык или катаец. Он привязан к Манасу, ибо его предыдущая попытка службы у уйгурского царевича, Эр Кокчо, закончилась неудачей по вине завистливых придворных[35]. Алмамбет избирает своим господином Манаса по вполне прозаической причине — он ищет жизни, исполненной риска, и, когда выбор сделан, исполняет свои обязанности с такой преданностью, что Манас отвечает ему особой привязанностью. Степень доверия к Алмамбету проявляется в словах, обращенных Манасом к своим полководцам перед началом великого похода:

Одному Алмамбету известен
Дальний путь на Китай.
Пусть он будет проводником,
Пусть он нам хоть одним глазком
Позволит взглянуть на Китай!
Если в озеро ринется он,
Озером поплывем мы за ним;
Если кручами двинется он,

[35] Radlov V. S. 32. Ср.: Ibid. S. 515.

Кручами пойдем мы за ним;
Если ветром прикинется он,
По ветру полетим мы за ним;
Если зверем ощетинится он,
Наши копья сплотим мы за ним;
Если вдруг закручинится он,
Все тогда загрустим мы с ним.
(*Манас*, с. 83)

Алмамбет — замечательный пример героического помощника, отдающего всего себя службе своему господину и получающего в награду его бесконечное доверие.

Еще один повод, заставляющий героя действовать, — это религия. На первый взгляд может показаться, что героический темперамент не соответствует идеалам жертвенности, свойственным христианству или буддизму, но на практике никаких проблем здесь не возникает. «Песнь о Роланде» повествует о войне между христианскими рыцарями Карла Великого и неверными сарацинами. Христианский дух постоянно присутствует в поэме и играет в развитии действия значительную роль. Христиане сражаются ради обращения неверных, Карл Великий настаивает на крещении пленников и побежденных. В лагере император непременно ходит к мессе и слушает заутреню, а когда он бросается в бой, чтобы отомстить за смерть Роланда, Господь являет ему свою милость и останавливает солнце в небесах. Вера без всяких натяжек вплетается в героическую схему. Христиане презирают и ненавидят неверных за почитание ложных богов и отсутствие рыцарского духа и чести. Борьба между ними — это борьба между правыми и неправыми, истиной и ложью, что придает противостоянию подчеркнутую выразительность. И потому вполне естественно, что после поражения сарацины ополчатся на своих богов за то, что от них нет пользы и награды, а христиане уверены, что смерть во имя долга приведет их в рай. Архиепископ Турпен не сомневается в ценности их усилий и перед началом битвы обращается к войску:

Бароны, здесь оставил нас король.
Умрем за государя своего,
Живот положим за Христов закон.
Сомненья нет, нас ожидает бой:

Вон сарацины — полон ими дол.
Покайтесь, чтобы нас простил Господь:
Я ж дам вам отпущение грехов.
Вас в вышний рай по смерти примет бог,
Коль в муках вы умрете за него.
(*Песнь о Роланде*, 1127–1135)

Затем он отпускает воинам грехи, благословляет их, и начинается бой. Позже, когда Роланд смертельно ранен, он кается в грехах, и ангелы уносят его в рай — так герой получает ту награду, о которой он сам молил на склоне горы:

Да успокоит бог, бароны, вас,
Да впустит ваши души в светлый рай
И даст возлечь вам на святых цветах.
(*Песнь о Роланде*, 1854–1856)

Схема проста и понятна, и она вполне укладывается в культ чести. Роланд все время ищет возможности проявить свою доблесть, ибо вполне сознает, что он действует во имя святейшей из идей и что славу, которой он жаждет, он обретет не только в памяти людей, но и на небесах.

Ни одна другая религия не вводит в свою поэзию эту схему в таком полном виде, иногда лишь ислам делает нечто подобное. Киргизские герои — мусульмане, и гордятся этим. Правда, создается ощущение, что они лишь недавно обращены в другую веру, — указания на это можно обнаружить в строках, относящихся к уйгурскому принцу Эр Кокчо:

Тот, кто распахнул двери рая,
Тот, кто распахнул запертые двери базаров[36].

Но киргизы, как и все вновь обращенные, с некоторым презрением относятся к тем, кто не признает их духовного превосходства. Сами они не особенно подчиняются Пророку, выпивая при каждом удобном случае, но собственная распущенность никак не влияет на свойственную им манеру называть буддистов и других «нечистыми» или на их возмущение кал-

[36] Radlov V. S. 18 (*букв. пер.*).

мыками, «которые режут свинью и привязывают ее к седлу». То, что в основании их веры лежит некий более ранний религиозный опыт, становится ясно из картины рая, которую рисует Алмамбету мать (версия Орозбакова)[37]. Это место, где царит физическое и чувственное наслаждение, но тем не менее, как намекает поэт, за него стоит бороться, и действительно, Алмамбет принимает ислам, привлеченный надеждой попасть в рай. Однако в целом у мусульманской веры киргизов мало общего с тем религиозным рвением, которое мы обнаруживаем у христианских рыцарей в «Песни о Роланде». По большей части это национальная и расовая проблема. Несмотря на то что Алмамбет, едва родившись, шепчет слово «Ислам» и довольно рано приходит к вере, ему, катайцу по происхождению, не очень хорошо среди киргизов, и он жалуется Манасу:

Киргизами они рождены,
Корят меня тем, что я
У бейджинской рожден стены.
Говорят — из калмыков ты,
С нами не одинаков ты,
За тебя высокой цены
Ни один правоверный не даст,
Цена тебе та же, что и рабу,
Ты не брат нам, презренный раб,
Язычник ты, пустосвят . . .
Вот как меня честят!

(*Манас*, с. 94)

И в самом деле, киргизы считают, что они, мусульмане, цивилизованней, героичней и смелее буддистов или язычников.

С другой стороны, хотя киргизы и отождествляют свою религию с национальной гордостью, они более терпимы к чужой вере, чем христиане в «Песни о Роланде». В мирное время они приглашают калмыков и язычников-ногайцев на свои празднества, и на празднике Бок-Муруна обе стороны

[37] *Манас*. С. 197. Боура путает: ад и рай показывает Алмамбету во сне его святой покровитель. Утром Алмамбет рассказывает матери свой сон. — *Примеч. пер.*

сливаются в дружеском порыве, хотя считается справедливым и естественным, что во всех играх должны победить киргизы. Так и во время войны, хотя кровь льется рекой, киргизы относятся к своим врагам с уважением, и певец рисует их в почти героическом духе. Правда, они пользуются магическим искусством — сами киргизы к колдовству не прибегают, — чтобы защитить себя, и часть их вождей весьма неприятна с виду. Тем не менее киргизам приходится напрячь все свои силы, чтобы победить Мады-хана и Конурбая. Более того, поэты наделяют чужих вождей чувствами и словами, которые были бы хороши в устах любого киргиза. И пусть поначалу Конурбай и заявляет, что его хранит от нападения магическая сила:

И не страшен меч его нам,
И бояться нечего нам.
Земля — защита моя.
Гора моя — опора моя.
Живите, гибели не страшась:
В постели встретите смертный час, —
(*Манас*, с. 248)

но как только он сталкивается с реальной опасностью, в нем просыпается боевой дух, и он говорит товарищам:

Если смерть суждена — умрем.
Нечего смерти бояться нам!
Разве для виду сошлись вы сюда, —
Только числом врага пугать?
(*Манас*, с. 334)

У киргизов должны быть достойные противники, и катайцы — именно таковы. Вот почему самый знаменитый богатырь киргизского войска — Алмамбет — родом из Катая.

Калмыки, с которыми киргизы сражаются и которых они презирают как неверных, — буддисты, и в калмыцких сказаниях буддийскому духу и буддийским святым уделено существенно больше внимания, нежели христианским святым в «Песни о Роланде». Святые не принимают непосредственного участия в действии, но их присутствие на заднем плане так или иначе подчеркивается: в начале своих поэм калмыки, как пра-

вило, отдавая им дань, описывают зримые проявления их власти и могущества в горном королевстве Джангара. Певцы убеждены, что вера и религиозные установления калмыков безупречны:

> У них четыре моря Шартак. У них четыре желтых скита. У них лама — явное воплощение будды. У них — благоволение будды (*Джангариада*, с. 95).

Джангар — носитель этой веры и ее защитник:

> Мирскую державу, как скалу, укрепил. Ликовал, воссияв буддийскую веру, как солнце (*Джангариада*, с. 142).

Будда в одном из его воплощений коснулся дыханием щеки богатыря, в другом — смотрит на спящего Джангара[38]. Особый лама приглядывает за героем:

> Лама Адиша блюдет и хранит его руки и ноги, его чистую и прекрасную грудь, его сердце — молодой месяц, красную нить его жизни (*Джангариада*, с. 146).

Вдохновленные доверием Будды, Джангар и его дружина совершенно уверены в его поддержке и в том, что их война против кровожадных мангусов — это битва между теми, кого бог любит, и теми, кого он ненавидит. Но, хотя калмыцкие герои считают себя орудием небес, они, несомненно, люди и действуют так, как и положено героям, — следуя привычному стремлению к славе. Как и киргизы, они столь крепки в своей вере, что не нуждаются в магии и способны достичь желаемого силой оружия. Вера вдохновляет их в битве, но, в первую очередь, их побуждает к действию жажда славы.

Ту роль, которую выполняет религия в этих примерах, обычно играет любовь к родной земле. Чаще всего она носит неосознанный характер и выходит на поверхность, только подвергшись испытанию. Так, узбекский герой Юсуф объясняет врагу, что значит для него его страна:

---

[38] *Джангариада*. С. 96.

Наша страна — хорошая страна.
Зимы в ней — что весны.
Садовники смотрят за ее садами,
И богаты плодами ее деревья.
В белых кибитках отдыхают старухи ее,
А юноши занимаются охотой.
Девицы и молодицы постоянны в любви,
Радостью и наслаждением наполнено их время[39].

Другой герой восклицает:

Народ мой — жизнь моя,
народ — душа моя![40]

Чувства эти — достаточно общие, и вполне естественно, что время от времени герои должны испытывать их и за них сражаться. Герой, который бьется и гибнет за свою землю, знаком уже Гомеру, и в «Илиаде» такой герой изображен не в рядах ахейцев, сражающихся ради возвращения жены Менелая, а среди троянцев, защищающих свой город и свои дома. Гектор — древнейший герой, который использует свои героические возможности во имя родной земли. Когда прорицатель Полидамас предупреждает его, что предзнаменования враждебны троянцам, Гектор отвергает его совет и отвечает:

Знаменье лучшее всех — за отечество храбро сражаться!
(*Илиада*, XII, 243)

Позже, когда его люди пребывают в растерянности и готовы оставить битву, Гектор обращается к ним с чисто патриотическим призывом:

В бой на суда! наступите всем воинством! Кто между вами,
Ранен мечом иль стрелою, роковою постигнется смертью,
Тот умирай! не бесславно ему, защищая отчизну,
Здесь умереть; но останутся живы супруга и дети,
Дом и наследие целы останутся, если ахейцы
В черных судах унесутся к любезным отечества землям.
(*Илиада*, XV, 493–498)

---

[39] Жирмунский, Зарифов. С. 317.
[40] Там же.

Гектор думает не столько о славе, сколько о доме, семье и городе. В глубине души он знает, что Троя падет, но готов сделать все возможное, чтобы отвратить этот зловещий день или отсрочить его. Он действует как герой и торжествует славную победу, когда ему почти удается сжечь корабли ахейцев. И все же он едва ли занят демонстрацией личной доблести. Во многих отношениях самый гуманный и привлекательный персонаж «Илиады», он — не главный герой. Гомер подчеркивает контраст между ним и Ахиллом, между человеком, защищающим свой дом и очаг, и полубожественным героем, почти лишенным привязанностей или обязательств. По-видимому, в образе Гектора мы сталкиваемся с возникновением нового идеала мужественности, с рождением идеи, согласно которой человек лучше реализует себя, служа своему городу, нежели удовлетворяя собственную честь. В этом случае Гектор занимает пограничное положение между героическим миром и пришедшим ему на смену городом-государством. При этом ему во многом свойственны привлекательность и благородство, отличающие настоящего героя. Уступающий Ахиллу в силе и скорости, он — замечательный воин, пылкий и могучий. К действию его побуждает любовь к отчизне, но тем самым он осуществляет свое истинно героическое предназначение.

Такой герой, как Гектор, выступает от лица своего народа, говорит от его имени и воплощает его. Один небольшой шаг, и героем станет не великий властитель или вождь, а менее именитый человек, чей звездный час наступает в миг кризиса, или группа людей, ценность которых для своей страны проявляется в момент грозящей ей опасности. Так обстоят дела в англосаксонской «Битве при Мэлдоне», где центральный персонаж, а в каком-то смысле и носитель героического амплуа — Бюрхтнот. Именно он первым дерзко отвечает захватчикам-викингам и тем самым выступает от имени своего короля и своей страны:

> Глашатай пришельцев, спеши с вестью
> обратно, к своему народу, пусть не радуются:
> не бесчестный со своим ополченьем здесь военачальник встал,
> он биться будет на этой границе
> за владенья Этельреда, государя нашего,
> за людей и наделы.
>
> (*Битва при Мэлдоне*, 49–54)

Когда Бюрхтнот погибает, его товарищи сохраняют этот мятежный дух, показывая себя его достойными преемниками. Эльфвине призывает дружину сразиться во имя павшего лорда, подтвердив тем самым свои прошлые хвалебные речи:

> Часто кричали мы за чашей меда,
> славой на лавах клялись-хвалились,
> в тех застольях стойкостью ратной
> пускай же каждый покажет свою отвагу.
> (*Битва при Мэлдоне*, 211–215)

Другие воины — Оффа, Леофсуну и Дуннере — подхватывают этот клич, и наконец их старый соратник, видя, что битва оборачивается против англов, призывает воинов к последнему усилию со всем пылом героического сопротивления:

> Духом владейте, доблестью укрепитесь,
> сила иссякла — сердцем мужайтесь.
> (*Битва при Мэлдоне*, 312–313)

Сражаясь за свою землю, воины в «Битве при Мэлдоне» движимы истинным героическим духом и действуют в соответствии с его вечными правилами. В данном случае целый отряд вдохновляем тем чувством гордости, которое прежде было свойственно отдельному герою. Они знают, чего ожидают от них в час отчаянных испытаний.

В стране, находящейся под иноземным владычеством, каждый человек, который сопротивляется и сражается с захватчиками, становится героем. Тема эта присутствует в поэзии многих стран, оказавшихся под турецким игом. Греческие поэмы последних двух веков изобилуют рассказами о неких малоизвестных людях, которые встали на защиту своего народа от иноземных деспотов. Таков капитан Маламос, который отказывается в последний момент подчиниться туркам и уходит обратно в горы[41]. Таков Ксепатерас, который сражается в одиночку и, несмотря на угрозы целого войска, отказывается покориться и отрубает голову турку, предложившему ему сдаться[42]. Капитан Цолкас три дня и три ночи без еды, питья и всякой помо-

[41] Legrand. P. 80.
[42] Ibid. P. 84.

щи, пробивается с боями сквозь турецкие позиции[43]. Учитель Янис с Крита поднял восстание, но был схвачен турками и брошен на съедение рыбам[44]. Есть еще и мать с Ласоса, осудившая своих сыновей за то, что они хотят оставить свою крепость на Олимпе, и пригрозившая проклясть их, если те присоединятся к туркам[45], патриарх Григорий, повешенный турецкими янычарами перед своей церковью[46]. Все эти эпизоды очень малы, а в персонажах нет ничего выдающегося, но всем им придан героический вид, ибо они участвуют в великом деле и отвага их бросает вызов туркам.

Сербские поэмы о сопротивлении туркам более разнообразны, чем греческие, как по общему построению, так и по разработке отдельных эпизодов. Иногда сопротивление приобретает поистине героический размах, и каждый серб превращается в героя. Таким духом пронизаны песни о Косове — суть его выражена в словах царя Лазаря, обращенных к людям, которых он созывает на битву:

Кто есть серб и сербского кто рода,
Кто от сербской крови и колена
И на поле Косова не выйдет,
Пусть вовек не знает он потомства
Женского потомства и мужского!
Пусть ничто ему не уродится,
Ни вино, ни белая пшеница,
Пусть погибнет все его колено![47]

Его призыв находит широкий отклик, и сербы собираются в Косове, чтобы потом быть там разгромленными и утратить свою независимость. Герои знают, что их ждет, но не страшатся. Югович Воин выражает общую точку зрения, говоря:

Я иду на Косово, сестрица,
Кровь пролить за крест честной в сраженье
И за веру с братьями погибнуть[48].

---

[43] Legrand. P. 88.
[44] Ibid. P. 89 и след.
[45] Ibid. P. 116.
[46] Ibid. P. 124.
[47] Караџић II, 217 // *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 127–128.
[48] Там же. II, 211. С. 123.

Это подлинный дух сербского героизма, но не единственная форма его проявления. Песни о мятеже против турецкого владычества 1804–1813 годов на первый взгляд кажутся менее величественными, поскольку в них меньше говорится о жертвенности, поражении и смерти. И все же они вполне героичны. Патриоты весело и дерзко сражаются за свою землю, и в песнях отчетливо отразилась их горделивая вера в свои силы. В этой борьбе, как и в случае с Косовом, нет одной центральной фигуры, героическими чертами наделены сразу несколько персонажей – все те, от кого нет житья турецким губернаторам, сборщикам налогов и янычарам. Великие события, такие, как битва под Делиградом или взятие Белграда, изображаются как плод усилий многих людей, сражающихся вместе во имя общей цели. Восстание проваливается, но величие огромных усилий, предпринятых ради свободы, от этого только возрастает. В заключение поэт говорит:

Шумадию турки захватили
И насилья злые учинили,
Полонили стройных шумадинок,
Перебили юных шумадийцев.
Если б люди встали, увидали
И о лютом горе услыхали,
Как на склонах завывают волки,
Как в селеньях распевают турки[49].

Героизм – как его понимают сербы – наделяет славой человека, сражающегося за свою страну, но вместе с тем придает ему то трагическое достоинство, которое присуще потерпевшему поражение.

Парадоксально, что у сербов, создавших такую поэзию национального героизма, главным героем оказывается Марко Кралевич, чей патриотизм имеет весьма двойственную природу. Достаточно того, что он служит турецкому султану. Это близко к исторической правде: действительно, многие сербские вожди сохранили себе жизнь, поклявшись в несколько сомнительной верности владыке правоверных. Певцы обращаются к достоверному материалу и преподносят его самым

[49] Караџић IV, 219 // *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 350.

лучшим способом, на какой они только способны, описывая, как дерзко и независимо ведет себя Марко со своим хозяином. Он не слушается, когда ему велят не пить вина во время Рамадана, рубит янычаров, склоняет сербов не платить налоги и угрожает самому султану. После того как Марко убивает турка, захватившего саблю его отца, и султан призывает его к себе, он появляется надменный и неистовый и, не ведая страха, обращается к султану:

> Будь она в твоей, султан, деснице,
> И с тобой бы я не посчитался[50].

Образ Марко адресован людям, живущим под турецким игом. Сербы должны были найти такой способ существования, который бы не слишком опорочил их честь; создав Марко Кралевича, они воплотили в нем избранную ими модель человеческого поведения — он принял реальную ситуацию, но все же смог сохранить себя и свою свободу. Марко не прямодушный и непреклонный герой, однако в сложном мире турецкой Сербии он являет собой пример того, что и для слуги чужеземного деспота любовь к своей стране что-то да значит.

В современных условиях, когда слово «народ» подразумевает уже не столько расу или нацию, сколько безликую массу, не способную отстоять свои права без вождя, герой, вставший на защиту народных прав, обретает новый облик. Когда у народа появляется лидер, он может в благоприятных условиях приобрести черты героя. На севере России революция 1917 года вызвала к жизни поэтические произведения, где Ленин — герой именно в этом смысле слова. В «Сказании о Ленине» Марфы Крюковой человек с глубоко сардоническим и реалистическим взглядом на мир, создавший систему Советов, приобретает множество характеристик традиционного *богатыря*. Сказ начинается с ареста и расправы над братом Ленина за попытку покушения на царя Александра III, после чего мать Ленина призывает своих детей сражаться за брата и «за его правду, за народную». Ленин обещает исполнить ее наказ и говорит, что уверен в достижении цели:

---

[50] Karadjih II, 248. Ср.: *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 205.

Я ведь слышу силушку в себе великую,
Кабы было кольцо во столбике во дубовом,
Я бы выдернул его сам со товарищами,
Со той ли со дружинушкой со верною,
Поворотил бы всю матушку сыру землю!
Я хорошо-то учен во мудру грамоту,
Читал-то я одну книжечку волшебную,
Я-то знаю поиь, как поворотить всю землю,
Всю землю, всю нашу Россиюшку[51].

Крюкова пишет в традиционной манере, излагая современную тему привычным языком русской поэзии. Так, она вводит древний фольклорный мотив — магическое кольцо, придающее чудесные силы, — звучащий, например, в похвальбе древнего великана Святогора (Самсона):

Аще в небеси было бы кольцо
И протянута оттуда цепь железная,
Притянул бы я небо ко сырой земли
И своей бы силой богатырскою
Смешал бы земных с небесныма;
И есть бы было кольцо во матушки сырой земли,
Мог бы я повернуть матушку сыру землю,
Повернул бы краем к верху
И опять перемешал бы земных с небесными[52].

Кольцо Ленина — вещь более современная. Ведь он узнал о нем из книги, а она не что иное, как «Капитал» Маркса. Современный герой использует свою собственную магию. Кольцо — это символ той силы, которой обладает Ленин. Позже, когда он возвратится в Россию ради революции, кольцо вновь будет упомянуто, и на сей раз народ вместе с Лениным использует его силу:

Весь народ да услыхал его,
Весь народ сходились и скоплялись
Ко тому ко столбу ко волшебному,
Собирались они со всей силой богатырскою,
Они брались за колечушко чудесное,

[51] Попов. С. 13–14.
[52] Рыбников I. С. 6.

Тяжело пришлось колечушко выдергивать,
Силой крепкою они повыдернули,
Повернули славну землю-матушку
На другую на стороночку, на справедливую,
Да забрали ключи от Россиюшки
У тех помещиков, у заводчиков[53].

До сих пор Ленин-герой в основном полагается на магию, и он имеет на то право, ибо обладает знанием и хитростью, достойными истинного героя.

Ленин еще и воин. У него есть собственная концепция ожидающей его борьбы:

То не честь будет молодецкая,
Не хвала будет славна рыцарская:
Убить царя — польза невеликая,
Одного убьешь — другой-то сядет царь,
Надо, надо боротися по-инакому,
Против всех князей, против дворян же,
Против всего порядку того досельного![54]

Так Ленин становится защитником простых людей в великой битве. Как и другие герои, он собирает своих людей, или *дружину*, состоящую из «работничков заводских» и «людей ученых», и это «сила великая да всенародная». Даже когда люди доверяют ему «золотые ключи от целой земли», его усилия не завершены. За революцией приходит гражданская война, и «змея лютая» покушается на жизнь Ленина. Во время болезни Ленина его верный товарищ Сталин «в стременах-то воздынулся» и взывает к солдатам:

Уж вы ой еси, ребята-солдаты Красной армии,
Уж вы ой еси, работнички славна заводские,
Уж вы ой еси, крестьяне-чернопахари,
Пришло времячко самое тяжелое,
Пришло времячко самое боёвое.
Мы должны последними силами собратися,
Своей храбростью хороброй разбить врагов,
Разбить врагов, разметать злодеев всех[55].

---

[53] Попов. С. 38.
[54] Там же. С. 14.
[55] Там же. С. 45–46.

Речь Сталина достигает желаемого результата. Красные солдаты раскидывают вторгшихся генералов по разным морям, болотам и рекам. Победа завоевана, и теперь Ленин умирает. Природа скорбит о нем, земля пропитывается слезами. Общая структура и стиль сказания носят традиционный характер, однако они вполне подходят для описания бурных событий современной истории. Ленин выступает в роли народного защитника и действует так, как должен действовать такой герой. Награда ему — слава, которую он обретает после смерти.

Жизненный путь героя нуждается, по крайней мере ради художественной полноты, в некотором разрешении. Все усилия и приготовления должны привести к выразительному концу. Такой финал — это чаще всего триумфальный успех. Он выявляет истинную цену героя и приносит ему искомую славу. Так, киргизский Манас завершает свои деяния взятием Бейджина; калмыцкие поэмы заканчиваются празднествами в честь одержанных побед; в финале «Одиссеи» герой воссоединяется со своей женой; «Песнь о моем Сиде» завершается восстановлением статуса героя, его примирением с королем и свадьбами его дочерей с королями. Другие поэты, видимо, понимали, что надо бы предусмотреть что-то более завершенное и окончательное, и наиболее верный финал — конец жизни героя. Армянского Давида убивают почти случайно, когда он пьет из ручья; Беовульф, собрав все силы для битвы с драконом, убивает его и гибнет сам. В подобных случаях смерть героя наступает естественно, не оказывая сильного эмоционального воздействия. Жизнь его не знает парадоксов; он встречается с преградами и преодолевает их до тех пор, пока не истечет его срок. Подход этот основывается на возможностях и завоеваниях героя и не ставит сложных вопросов о его призвании или его месте в системе человеческого поведения.

Не все герои, однако, устроены таким образом. Довольно часто их жизненный путь заканчивается неизбежной трагедией, тем самым достигая кульминации. Такой финал придает рассказу мощь и глубину, поскольку именно в последние часы перед гибелью герой обретает свою истинную суть и свершает величайшие подвиги. Вместо того чтобы завершиться спокойно, жизнь его заканчивается в блеске славы, бросающей отсвет

на все его деяния и характер. Гибель в результате героической борьбы показывает, что герой в миг последнего испытания готов принести себя в жертву идеалам мужественности. Такая смерть больше впечатляет и восторгает, нежели спокойный конец, и неудивительно, что певцы часто прибегают к ней. Кроме того, подобная гибель поднимает больше вопросов о мотивах и принципах поведения героя, увеличивая тем самым драматическую напряженность истории и давая поэту существенные возможности для изображения духовного конфликта, вскрывающего важные элементы героической точки зрения. В таких случаях сложно не думать о роке, которому суждено осуществиться, как бы ни пытались люди избежать его; герой, как и другие, должен прийти к концу, предначертанному ему судьбой. Повествование переходит от перечисления храбрых подвигов к чему-то более глубокому и значительному, рождая мрачные мысли о месте человека в мире и бесполезности его борьбы с судьбой. В целом подобный взгляд, по-видимому, существует преимущественно в аристократических обществах — вероятно потому, что они не так упрощенно представляют себе героический идеал и осознают, что, хоть награда за героическую жизнь и велика, но и цены она требует немалой. Понимают они и другое: в конце концов, именно так, столкнувшись в определенных обстоятельствах с судьбой и бросив ей вызов, но не сумев победить ее, герой осуществляет свое предназначение.

Подобное представление о судьбе особенно ярко выражено в теме трагического выбора, когда герой поставлен перед необходимостью предпочесть один из двух путей, каждый из которых в каком-то смысле губителен. Он принимает решение, и, каково бы оно ни было, героя ожидает трагический конец. Замечательные примеры дает «Старшая Эдда». Когда Гуннар узнает, что его жена Брюнхильд делила ложе с Сигурдом, он оказывается перед страшным выбором: он может или ничего не делать, но тогда он лишается чести как мужчина и как муж, или убить Сигурда, и тогда он предаст любимого друга. В «Краткой Песни о Сигурде» решение совершенно понятно. Брюнхильд требует смерти Сигурда, иначе она оставит Гуннара. Гуннар обращается за советом к Хёгни и говорит, как сильно он любит Брюнхильд:

Всех мне дороже Брюнхильд, дочь Будли,
всех женщин она лучше и краше:
скорее готов я с жизнью расстаться,
чем этой жены потеряю сокровища!
(*Краткая Песнь о Сигурде*, 15)

И хотя Хёгни советует ему ничего не предпринимать, Гуннар приговаривает Сигурда к смерти и обходит проблему чести, поручив убийство своему брату Готторму. Способ весьма сомнительный, но Гуннар оказался в безвыходной ситуации. Он верит — и ошибается, поскольку Сигурд невиновен, — что должен отомстить за честь жены, если хочет сохранить ее любовь. Раз так, Сигурд должен умереть. В этот момент Гуннар — жертва рока, а Брюнхильд, которая близка к тому, чтобы стать убийцей, вызывает симпатии своими представлениями о чести и решением убить себя, после того как месть свершилась.

С тем же самым выбором сталкивается Гудрун в «Гренландской Песни об Атли» и в «Гренландских Речах Атли». Несмотря на многие различия, обе песни описывают в общих чертах один и тот же сюжет. Гудрун оказывается между двумя клятвами верности: одна дана мужу, Атли, а другая — ее братьям, которых Атли губит. Поскольку в древнегерманском героическом мире имеют силу и те и другие обязательства, поэты понимают, что Гудрун предстоит сделать почти невозможный выбор. Обе песни сообщают, что она все же решает хранить верность братьям и убить мужа, но объясняют ее решение по-разному. В «Гренландской Песни об Атли» она убивает Атли, нарушившего клятвы, данные гостям, и снявшего с нее тем самым какие-либо обязательства. Причина не прояснена достаточно четко, но перед смертью Гуннар предсказывает мотивы поведения сестры[56], и вряд ли в его словах стоит сомневаться. В «Гренландских Речах Атли» Гудрун движима мыслью о том, что в конечном счете кровная связь прочнее любого другого родства, и потому она должна отомстить за смерть братьев. Поэт подробно описывает ее чувства, особенно — ее любовь к Хёгни. Узнав о смерти брата, она говорит Атли, что не сможет простить его:

[56] *Гренландская Песнь об Атли*, 32. Боура неточен: в тексте эти слова произносит сама Гудрун (на что указывает местоимение hon «она [сказала]» в оригинале. — *Примеч. пер.*).

В одном мы доме вскормлены были,
вместе резвились, в роще играли;
дарила нам Гримхильд дорогие уборы;
как позабуду братьев убийство!
Кто мне поможет с ним примириться!
(*Преландские Речи Атли*, 72)

Гудрун делает свой выбор — он вполне отвечает ее кодексу чести, и тем не менее он страшен.

И Гуннаром и Гудрун движут во многом инстинктивные, иррациональные страсти, им — любовь к Брюнхильде, ею — зов крови. Однако существует и иной выбор, абсолютно сознательный и взвешенный, и все равно он трагичен. Перед героем встают две возможности, каждую из них он тщательно взвешивает и выбирает ту, что приводит к несчастью. Во многих землях существует сказание об отце, который вступает в бой с собственным сыном. Тема эта болезненна в любом случае, но в «Песни о Хильдебранде» она обретает особый трагизм. К сожалению, поэма не сохранилась полностью, и мы не знаем, каков был конец, однако то, что осталось, предлагает обилие трагических возможностей в развитии сюжета. Старый воин Хильдебранд сталкивается в сражении с юношей, который рвется вступить с ним в единоборство. Хильдебранд к тому времени уже тридцать лет пребывает в изгнании. Этот юноша — о чем Хильдебранд не знает — его сын Хадубранд. Перед началом поединка Хильдебранд спрашивает Хадубранда, кто он такой, и тотчас понимает, что перед ним его сын. Он хочет открыть сыну правду:

Бог в небе свидетель, досле
тебя не сводила судьба
с родичем, юноша, кровным,
более близким тебе.
(*Песнь о Хильдебранде*, 43–46)

Затем он снимает с пальца золотое кольцо и протягивает его Хадубранду со словами: «Прими в знак приязни его». Но Хадубранд отказывается от кольца, потому что думает, что его противник лжет и пытается завлечь его в ловушку. Таким образом, Хильдебранд оказывается перед тяжелым выбором. Он

должен либо отказаться от битвы и выставить себя трусом, либо убить собственного сына. Он выбирает второй путь и объясняет причины такого выбора:

> Ну, а нынче родимое чадо пронзит мне кольчугу железом,
> изрубит меня секирой, или сам его стану убийцей.
> Ты же сможешь, однако, коль силы достало,
> старца доспехи добыть, павшего панцирь получишь,
> коли право утвердишь. Тот презренный трус
> из восточных земель, кто от битвы теперь уклонится.
> Не избегнуть сраженья, что любо тебе.
> Испытаем, который из нас похвалиться добычею сможет,
> снимет латы и поле покинет, оружьем двоих нагружен.
>
> (*Песнь о Хильдебранде*, 53–61)

Хильдебранд решает сражаться, ведь он воин и исходит из того, что честь не позволяет ему отвергнуть вызов. Мы не знаем, как в поэме изложен конец предания. В поздних версиях, например в поэме Каспера фон дер Рёна «О том, как отец встречается с сыном» (XV век)[57] и в стихотворении с листка 1515 года[58], финал счастливый, отец и сын узнают друг друга. Однако, по-видимому, древнегерманская поэма заканчивалась смертью Хадубранда, поскольку рассказ в ней ведется в мрачном и трагическом тоне, и именно эта версия была известна Саксону Грамматику[59]. Но в обоих случаях, каковы бы ни были последствия битвы, выбор, стоящий перед Хильдебрандом, поистине тяжел. Человеческие чувства влекут его в одну сторону, честь вынуждает идти в другую.

Особый вариант трагического выбора можно обнаружить в сербской песне «Гибель Сербского царства». Илья-пророк приходит к царю Лазарю с посланием от Богоматери, предлагающим ему такой выбор:

> Царь Лазарь, честного ты рода,
> Какое предпочтешь ты царство?
> Или алчешь царствия небесного?
> Или алчешь царствия земного?[60]

---

[57] Henrici. *Das deutsche Heldenbuch*. S. 301 ff.

[58] Von Liliencron. *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*. S. 84 ff.

[59] Holder. S. 244.

[60] Караџић II, 214 (*букв. пер.*).

Если Лазарь изберет первое, он и его армия будут уничтожены, если второе — он победит врага. Выбор очень трудный, особенно для героя, ибо мысль о небесной награде мешает искать решение. Обычный герой, вне всяких сомнений, выбрал бы второй путь, но, поскольку Лазарь выступает в роли защитника сербов-христиан от неверных турок, он должен избрать первый путь. В его ситуации это будет героическим поступком. Такой выбор означает его гибель и разрушение царства, но как человек чести он должен сделать все возможное ради веры и потому решает:

> Предпочесть ли царствие земное,
> Земное царство — это ненадолго,
> А небесное — вовек и навсегда[51].

На самом деле в выборе Лазаря мы можем с некоторым основанием усмотреть проявление высшей героической гордости, хотя и в христианском обрамлении. Если герою предстоит выбирать между победой и великолепным поражением, он почти наверняка должен избрать поражение, ибо таким образом становится виден тот уровень жертвенности, к которому он готов. Желание Лазаря править небесным царством, по сути, не очень отличается от надежды на райскую жизнь, питающей Роланда в его последней битве в Ронсевале. Героический дух очень легко соединяется с подобными идеалами, но менее героическим от этого не становится. Поэт, конечно, одобряет выбор Лазаря и благословляет его:

> Было все свято, было все по чести,
> Как милому Господу угодно[52].

Отождествление чести с божественной волей не означает, что чувство чести у Лазаря менее благородно и возвышенно. Несмотря на то что ситуация необычна и лежит вне привычного героического образа жизни, его представление о чести дает ему возможность вести себя соответственно своему статусу и реализовать свою судьбу со славой.

---

[51] Караџић II, 215 (*букв. пер.*).
[52] Там же. II, 216 (*букв. пер.*).

Есть различие между трагическим выбором и трагической ошибкой. Существует много вариантов трагических ошибок, но во всех них неверно принятое решение становится результатом или неправильного расчета, или какого-то недостатка характера. В итоге всегда случается некая катастрофа, хотя в иных обстоятельствах ее можно было бы избежать. Обычно причиной ошибочного решения становится гордость героя, запрещающая ему совершать любое действие, которое не отвечает, по его мнению, представлениям о чести или лежит ниже его достоинства. Героем движет высокий дух, и когда наступает катастрофа, она воспринимается как нечто неизбежное и почти естественное. Так обстоит дело в «Битве при Мэлдоне». На остров посреди реки высаживаются викинги, однако здесь они не могут принести большого вреда, поскольку единственный путь с острова проходит через плотину, охраняемую войсками англов. Когда викинги пытаются пробиться сквозь ряды англов, те легко останавливают их. Тактически верным было бы удерживать викингов на острове до тех пор, пока они не будут вынуждены уплыть на своих кораблях обратно, либо пока их всех не перебьют во время попыток прорваться на большую землю. Но такой путь — не для героического мира. Викинги просят дозволения пройти на большую землю и принять бой там, и Бюрхтнот им это разрешает:

> Вам дорога открыта через эти пороги,
> вблизи нам пора сразиться, а кто хозяином останется
> на поле павших — Господь укажет.
>
> (*Битва при Мэлдоне*, 93–95)

Тем самым англы теряют превосходство позиции, после чего терпят поражение в битве, произошедшей на открытой местности. Бюрхтнот руководствуется иными побуждениями, чем Хильдебранд. Он осознает, что, как солдат, не вправе лишить противника шанса на сраженье, существующее же положение изначально подразумевает патовую ситуацию. Тем не менее, в отличие от Хильдебранда, Бюрхтнот принимает неверное решение, ибо позволяет чувству чести перевесить чувство долга. Однако так судить о его поступке никто не будет. Конец его жизни озарен славой, ведь Бюрхтнот следует велению героической чести и предпочитает смерть бесславной победе.

Похожую ошибку совершает Роланд в начале битвы при Ронсевале. Верный вассал Карла Великого, он соглашается стать во главе арьергарда его войск, хотя и знает, что предательский заговор уже запущен и его задача сопряжена с исключительным риском. Пока он следует своему долгу, никакой критики его поступков быть не может. Но коль скоро его цель — прикрывать тылы войска, он обязан сосредоточить все свои силы, лишь бы выполнить поручение должным образом. Заняв позицию, Роланд обнаруживает впереди наступающее войско сарацин и понимает, что его опасения не напрасны. Его друг Оливье, осознав, что происходит, трижды просит Роланда протрубить в рог — тогда Карл Великий услышит призыв и придет им на помощь. Роланд отказывается, а сказанные им слова объясняют мотивы его поступка и много говорят о самом характере героя:

> Роланд ему в ответ: «Не дай Господь!
> Пускай не скажет обо мне никто,
> Что от испуга позабыл я долг.
> Не посрамлю я никогда свой род.
> Неверным мы дадим великий бой.
> Сражу я мавров тысячу семьсот,
> Мой Дюрандаль стальной окрашу в кровь,
> Врага французы примут на копье.
> Испанцам всем погибнуть суждено».
>
> (*Песнь о Роланде*, 1073–1081)

Причина его отказа — героическая гордость. Он убежден, что силы его оружия достаточно, чтобы сделать все необходимое, и эта уверенность в себе — отличительная черта его характера. Позже, когда его смертельно ранили, он признает свою ошибку и трубит в рог, но уже поздно, ничто не может спасти его самого и его товарищей. Ошибка Роланда вытекает из самого его характера, он и тут не изменяет себе, и хотя герой погибает, смерть его все равно окружена ореолом славы, ведь ему пришлось сражаться с несметными полчищами врага. Лучшего для героя нельзя и пожелать.

Ахилла нельзя назвать трагическим героем в том смысле, в каком им является Роланд, однако и над ним тяготеет сила рока. Ему предназначено умереть молодым и обрести славу, и он

прекрасно знает об ожидающей его участи. Он сам неоднократно говорит об этом; раннюю смерть и славу предсказывают Ахиллу его конь и умирающий Гектор[63]. Тягостное предначертание становится еще мучительней, поскольку незадолго до гибели он совершает громадную ошибку — удаляется от битвы, вследствие чего теряет своего ближайшего друга Патрокла. Он принимает такое решение, так как считает, и вполне справедливо, что Агамемнон его оскорбил, потребовав отдать девушку, которая является его законной добычей. Как герой, живущий ради чести, Ахилл не может снести оскорбления и отвечает Агамемнону тем, что ставит его в унизительное положение, — отказывается помочь ему в битве. Но при том, что его отказ приносит несомненный вред Агамемнону, а заодно унижает и ахейцев, вынужденных умолять героя снова взять в руки оружие, в конечном счете больше всего Ахилл вредит самому себе. Пелид посылает Патрокла на смерть, позволив ему выйти на поле битвы, вместо того чтобы идти в бой самому, а затем раскаяние и гнев так переполняют его, что он впадает в бешеную ярость, утратив привычную вежливость в обращении с врагом. Трагедия Ахилла не столько в его несчастьях, сколько в душевных терзаниях. Ради этого Гомер и придумывает свой невероятный финал, когда Ахилл, тронутый мольбами старого Приама, возвращает ему тело Гектора. Этот жест сострадания исцеляет Ахилла от гнева, и он вновь становится самим собой. И все же, несмотря на то что «Илиада» заканчивается гармонией примирения, Ахилл успел навредить самому себе. Великий герой прошел через тяжелые обстоятельства и вел себя недостойным героя образом. То, что происходит с ним, неизбежно (как и в случае с Роландом), ведь героическая природа Ахилла делает его чрезвычайно чувствительным к вопросам чести, и сила героя, столь страшная в битве для его врагов, легко оборачивается неистовым гневом по отношению к друзьям. Однако даже в крайнем гневе он остается величайшим героем, который проявляет чудеса доблести и не имеет себе равных в ратном деле.

Гнев Ахилла, приносящий ему немалый вред, имеет поразительные параллели в древнеисландских «Речах Хамдира». Гудрун посылает двух сыновей, Хамдира и Сёрли, отомстить Ёрмунрекку за жестокое убийство их сестры Сванхильд. Братья

[63] *Илиада* XIX, 409; XXII, 358.

трогаются в путь, и к ним присоединяется их незаконнорожденный сводный брат Эрп. Он предлагает им свою помощь, явно чувствуя собственную ответственность за Сванхильд, а также потому, что эти воины — его братья. Они отвергают его с презрением, а Эрп в ответ не может сдержать гнева и обиды:

> Тогда сказал Эрп, немногие слова сказал,
> Высоко он сидел, на спине своего коня:
> «Боязливым плохо показывать дорогу».
> Ублюдком они смельчака назвали.
> (*Речи Хамдира*, 16)

Братья сражаются друг с другом, и Эрп гибнет. Этот короткий, жестокий эпизод показывает, как действует героический дух (это касается обеих сторон). Эрп, стремясь показать, чего он стоит, великодушно предлагает помощь, а когда она отвергнута, вынужден сражаться, защищая свою честь; братья в гордом самомнении отвергают его, потому что слишком в себе уверены. За это они и заплатят. Смертельно ранив Ёрмунрекка, братья готовы покинуть его дом, но умирающий конунг зовет своих людей. Если бы Эрп был с ними, братья справились бы с нападавшими, но они гибнут в неравной схватке и только перед смертью понимают, что совершили роковую ошибку, убив сводного брата. Хамдир покоряется судьбе, и, хотя признает совершенную ошибку, он не стыдится ее:

> «Голова бы скатилась, будь Эрп в живых,
> Смелый наш брат, нами убитый,
> Воинственный муж, — дисы вмешались,
> Хранимого в битвах стремясь уничтожить!
> Мы стойко бились, — на трупах врагов
> Мы — как орлы на сучьях древесных!
> Со славой умрем сегодня иль завтра —
> Никто не избегнет норн приговора».
> Сёрли погиб у торцовой стены,
> У задней стены был Хамдир сражен.
> (*Речи Хамдира*, 28, 30–31)

Трагическая ошибка, видимо, неизбежна для героического сознания, она порождает наиболее мучительные и наиболее яркие эпизоды героической поэзии.

Герой, сталкивающийся с проблемами в самом себе, может встречать дополнительные трудности во внешних обстоятельствах и противостоит им с той же самой энергией, с какой он борется против своих недругов. В стремлении реализовать себя герой готов сразиться с самими устоями жизни или с богами, которые их навязывают. Совсем немного героических поэм, где люди втянуты в беспрестанную войну с богами, и все же такая борьба случается, и носит она особый характер. Герои «Илиады» вовлекают богов и богинь в битву у Трои, и хотя на какой-то краткий миг им кажется, что они побеждают в схватке с небожителями, довольно скоро становится ясно, что люди взялись за невыполнимую задачу. Диомед не останавливается перед тем, чтобы сразиться с Аполлоном, прикрывающим Энея, но все же пропускает его, когда божественный голос велит Диомеду отступить, ибо не могут быть равными бессмертные боги и люди, ходящие по земле[64]. Даже Ахилл, который выступает против речного бога Скамандра и готов биться с ним, вынужден бежать от него, поскольку «боги могучее смертных»[65]. Одиссей получает множество проблем, разгневав Посейдона; он почти находит свою смерть, когда Посейдон разбивает его плот, и спасается, лишь достигнув земли. Умеренность Гомера ставит его героев в определенные рамки: он не дозволяет им очень уж расходиться в своих нападках на богов или вступать с богами в достаточно серьезные конфликты. Те же герои греческих сказаний, что зашли слишком далеко в своем противостоянии богам, как Тантал, который хотел хитростью избежать смерти, или Иксион, который силой овладел Герой, супругой Зевса, становятся примером страшного греха и справедливого возмездия. Людям опасно откровенно противостоять богам, и Гомер избегает этого.

В «Эпосе о Гильгамеше», который представляет собой не что иное, как историю о герое, стремящемся превзойти границы человеческих возможностей и терпящем поражение в своей попытке, борьба эта достигает еще большего накала. В начале поэмы Гильгамеш настолько уверен в своих силах, что не допускает противодействия своим желаниям. Ни один мужчи-

[64] *Илиада* V, 440 и след.
[65] *Илиада* XXI, 264.

на, ни одна женщина не защищены от его своеволия, он действует так жестоко, что боги в ответ на молитвы жителей Урука, где правит Гильгамеш, решают создать другого героя, не менее могущественного, который мог бы одолеть его. Из степной глины был сделан Энкиду, странное дикое существо. Однако Гильгамеш разрушает планы богов — он побеждает Энкиду в единоборстве и делает своим ближайшим другом. Оба героя выказывают свою удаль в битве с великаном Хумбабой (Хувавой), что влечет за собой новую распрю с богами. В Гильгамеша влюбляется Иштар и предлагает ему стать ее мужем, но герой с презрением отвергает любовь богини. Он напоминает ей о тех возлюбленных, которых она предала или унизила, и осыпает оскорблениями. Разгневанная богиня просит своего отца, Ану, сотворить божественного быка, чтобы он уничтожил и Гильгамеша, и Энкиду. Но и здесь боги терпят неудачу. Бык — ужасное чудовище, но герои убивают его. После этого боги решают, что Энкиду (а не Гильгамеш) должен умереть. Из второй стычки с богами Гильгамеш тоже выходит непобежденным, но он теряет друга, и в его судьбе происходит новый поворот.

Спасшись от гнева богов, Гильгамеш продолжает бороться с устоявшимся порядком человеческой жизни, и поэма обретает благородное величие, описывая поражение героя в этой борьбе. Смерть Энкиду — горький удар для Гильгамеша: во-первых, он потерял преданного и любимого друга; во-вторых, познал ужас и реальность смерти. Герой понимает, что и он, со всей его беспредельной властью, тоже смертен. Мысль о смерти часто посещает его, и он борется с ней, надеясь, что сможет как-то ее избежать:

> После того как бродил по свету,
> Разве довольно в земле покоя?
> Видно, проспал я все эти годы, —
> Пусть же солнечным светом насытятся очи:
> Пуста темнота, как нужно света!
> Можно ль мертвому видеть сияние солнца?
> (*Эпос о Гильгамеше*, VIII, СВ, X, x+10 — x+15)

В таком состоянии Гильгамеш отдает все силы поискам бессмертия и отправляется в длинное и опасное путешествие к краю

земли, чтобы встретиться с Утнапишти — вавилонским Ноем — единственным человеком, обретшим бессмертие и способным помочь ему. Эти поиски — кульминация жизни Гильгамеша, его последнее героическое усилие разрушить границы смертности. Он упорно и отважно преследует свою цель, не думая о тяжелых испытаниях, с которыми ему предстоит столкнуться, отвергает совет богини вина Сидури, которая пытается внушить ему свои заповеди наслаждения и легкомысленного отношения к жизни и предлагает довольствоваться обычным человеческим счастьем, и продолжает свои поиски. Он не создан для приятной, спокойной жизни, его удел — риск и приключения.

Наконец он находит Утнапишти и выслушивает рассказ о потопе и о том, почему боги избавили его от смерти. Оказывается, Утнапишти вознагражден за беспрекословное повиновение богам. Поскольку Гильгамеш не может обрести бессмертие за это, он пытается, по совету Утнапишти, отыскать иные пути. Прежде всего он должен спросить совета у богов. Утнапишти велит ему бодрствовать шесть дней и шесть ночей. Однако задача оказывается не под силу Гильгамешу: он засыпает, его будят, и получается, что он не выдержал испытания. Создается ощущение, что его могучее тело слишком настойчиво заявляет о своих потребностях, мешая ему обуздать себя и добиться отрешенности, столь необходимой для разговора с богами. По пути домой Гильгамеш пытается получить бессмертие иначе и добывает со дна моря цветок, дающий вечную молодость, но, когда он достает цветок, змея крадет его, и герой снова теряет свой шанс. Тяжело переживая поражение, Гильгамеш возвращается домой и вызывает дух Энкиду, чтобы узнать, как нелегко приходится мертвым. Поэма заканчивается разговором между ним и духом:

«Того, кто в сраженье убит, видал ты?» — «Видел,
Отец и мать его утешают,
И жена его над ним склонилась».
«Чье тело брошено в степи, видал ты?» — «Видел,
Его дух в земле не имеет покоя».
«Того, чей дух не чтим, видал ты?» — «Видел,
Из горшков объедки, хлебные крошки,
Что на улице брошены, ест он».

(*Эпос о Гильгамеше*, XII, 149–154)

Так, чувством поражения и опустошенности заканчивается «Эпос о Гильгамеше». Здесь более осознанно, чем в других героических поэмах, подчеркивается ограниченность героического способа существования, неспособность героя получить все желаемое, но вместе с тем именно это придает особое величие тому, кто прикладывает такие усилия, чтобы реализовать свою сущность и ее потенциальные возможности. Автор «Эпоса о Гильгамеше» еще острее, чем Гомер, противопоставляет деяния героя общей атмосфере мрака и смерти, что придает его подвигам еще больший блеск, так как они совершаются ради самих себя, без надежды на посмертное вознаграждение. И впрямь, образ Гильгамеша был бы куда менее выразительным, если бы ему удалось обрести бессмертие. Его поражение — плата за безжалостную борьбу с законами, управляющими человеческим бытием.

Величие и блеск, озаряющие героя в минуту поражения или смерти, — особое свойство героической поэзии. Несмотря на то что герои знают о безнадежности своей борьбы, они продолжают сражаться, отдавая этому все свои способности и силы. Их закат освещен славой, последние часы озарены сияющим светом. То, что справедливо для отдельного человека, верно и для народа, погибающего в сокрушительной катастрофе. Русская героическая эпоха переживает страшный конец, когда монгольские захватчики разрушают Киев в 1240 году. Такая трагедия не могла не оставить следов в песнях. Средневековое «Слово о погибели Русской земли», сложенное вскоре после события, — плач, описывающий истинные масштабы беды. Предание о ней сохранилось в народной памяти, породив различные версии героического сказания о гибели русских героев. Сохранившиеся версии во многом разнятся в деталях, однако совпадают в главном — враги нападают на Владимира, и тот созывает всех своих воинов, чтобы сразиться с ними. Поначалу русским сопутствует удача и они разбивают войско недругов; увидев, что плечи у русских не опущены и клинки не затуплены, богатыри начинают похваляться, и похвальба эта принимает самую опасную форму. Один из богатырей, Алеша Попович или кто-то другой, произносит роковые слова:

Подавай нам силу нездешнюю,
Мы с той силою, витязи, справимся.

Бог слышит похвальбу богатыря, и тотчас же появляются два неизвестных воина и вызывают на поединок главных русских витязей:

А давайте с нами, витязи, бой держать!
Не глядите, что нас двое, а вас семеро.

Богатыри принимают вызов, но всякий раз, когда они разрубают незнакомцев пополам, каждая половина оборачивается новым, живым воином. Битва длится весь день, а враг все растет числом и крепнет духом. В конце концов русских воинов охватывает паника:

Побежали в каменные горы,
В темные пещеры:
Как подбежит витязь к горе,
Так и окаменеет;
Как подбежит другой,
Так и окаменеет;
Как подбежит третий,
Так и окаменеет.
С тех-то пор и перевелись витязи на святой Руси[66].

В этом сказании русский героический мир терпит поражение, оказав открытое неповиновение Богу. Героическая гордость переходит дозволенные пределы, а героический мир, уплатив последнюю цену, перестает существовать.

Так же как рушится власть Киева под напором монгольских воинств, в Косове в 1389 году прекращает свое существование древнее Сербское царство, когда несметные силы турок под предводительством султана Мурада (сам он был убит) разгромили войска царя Лазаря и его союзников. Воспоминания о трагедии собирали, а затем воплотили в цикле песен, где рассказывалось о том, что происходило до и после битвы, впрочем, без особого интереса к ходу сражения. В отличие от русских,

[66] Соколов. С. 99 и след.; ср.: Trautmann I. S. 176 ff.

сербы не превратили это бедственное событие в мифологическое или сказочное повествование, и хотя в ситуации выбора, стоящего перед царем Лазарем, присутствует сверхъестественный элемент, остальной рассказ выдержан в реалистическом и фактографическом тоне. События, описанные в поэмах, вполне могли бы происходить, даже если в реальной жизни они были иными. Враг, разбивающий сербов, — это не какие-то сверхъестественные существа, а турки, жаждущие завоевать Сербию. Конечно, нет там и каких-либо намеков на то, что сербы поплатились за свою гордыню. Напротив, своим поражением они обязаны решению царя Лазаря, выбравшего небесное царствие, а не земное правление, в силу заслуживающих всяческого уважения религиозных и моральных принципов. Масштаб разрушений огромен, и Косовка-девица слышит такой рассказ:

Видишь, копья лежат боевые,
Где лежат они выше и гуще,
Там юнацкая кровь пролилася,
Там коню будет крови по стремя,
Там коню до узды будет крови,
А юнаку по шелковый пояс[67].

В Косовской битве участвуют не только именитые герои; весь сербский народ сражается там, и это его последнее героическое испытание.

Парадоксальность косовской трагедии в том, что причина ее — измена. Все песни единодушны в том, что турки побеждают сербов, потому что в самый критический момент битвы Вук Бранкович уводит своих людей и поворачивает их против своих. Ничего подобного, по-видимому, не было в действительности, но легенда канонизировала этот эпизод. В «Гибели Сербского царства» дело изложено просто и ясно:

Взял бы верх тогда Лазарь над турками,
Убей Господи Вука Бранковича!
Предал тестя он на Косовском поле;
Тогда турки взяли верх над Лазарем,
И погиб сербский князь Лазарь,

[67] Karadjih II, 230–231 // *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 144.

И погибло с ним его войско,
Семьдесят и семь тысяч[68].

Как Ганелон предает Роланда и это приводит к гибели франков в Ронсевальском ущелье, так и измена Вука Бранковича царю Лазарю оборачивается гибелью Сербского царства. Однако у франков есть Карл Великий, который немедленно мстит за поражение в Ронсевале, а у сербов не остается никого, кто бы мог отомстить за Косовскую битву, весь народ погибает в ней. В обоих случаях проявляется своего рода обреченность, изначально заложенная в существовании героического мира. Человек, живущий во имя чести, слишком уязвим для любого пренебрежительного жеста и ревнив к тем, кто превосходит его, вплоть до предательства. Именно раненая гордость побуждает Ганелона и Вука предать своих товарищей. Сами они не видят в этом ничего предосудительного, поскольку шкала их ценностей определена одним качеством — гордостью. Их действия во многом напоминают поступок Ахилла, когда он воздерживается от сражения, но они преследуют свои цели намного безжалостнее и никогда не раскаиваются в содеянном. Героический универсум рушится из-за своей собственной природы. Но даже при этом трагедия в Косове освящена в памяти сербов великой славой, и все благодаря героизму, который весь народ, как единое целое, проявил, сражаясь за свою землю.

Потрясения такого рода, случаются ли они на индивидуальном или на общенациональном уровне, обеспечивают героическое предание самым подходящим финалом. В каком-то смысле справедливо, что великие воины должны умирать так же, как и жили, — в битве, и не сдаваться превосходящему их мощью врагу. Это означает, что они готовы пожертвовать своей жизнью ради идеала героической мужественности — никогда не отрекаясь от него и всегда отдавая во имя его всю свою доблесть и стойкость. Непременно должен наступить момент, когда герои сталкиваются с врагом, которого они не в состоянии превзойти, и тогда, если они уходят от столкновения, они оказываются недостойными самих себя. Если на пути встает препятствие, которое герой не в силах преодолеть, борьба становится слишком тяжелой даже для величайшего и сильнейшего из героев. Он может стать жертвой обмана, как Сигурд, или пре-

[68] Караџић II, 216 (*букв. пер.*).

дательства и превосходящей силы врага, как Роланд, или чего-то случайного и обычного, как Ахилл, погибший от стрелы Париса. Греки считают Ахилла более великим, чем Одиссей, потому что он погибает совсем молодым в битве, тогда как Одиссей, после всех его странствий, умирает среди счастливых людей от «мягкой» смерти, пришедшей с моря[69]. В его героической карьере не хватает последнего, завершающего штриха. Великие герои всегда знают о предначертанности своего пути. Им известно, что жизнь их может быть недолгой, но именно это и становится сильнейшим побудительным мотивом для того, чтобы наполнить ее действием и славой. Когда Грипир предсказывает Сигурду его будущее, герой не впадает в кручину, он просто говорит:

> Простимся счастливо!
> С судьбой не поспоришь! –
> (*Пророчество Грипира*, 53, 1)

и принимает предстоящее ему с благодарностью. Ахилл тоже знает, что жизнь его будет коротка и что он будет сражен в битве, и хотя в тот миг это знание заставляет героя возненавидеть саму мысль о сражении и побуждает его вернуться домой, вскоре оно же сделает его еще более великим героем, чем прежде, побудив произнести страшные слова, обращенные к Ликаону, который просит его о снисхождении:

> Видишь, каков я и сам, и красив, и величествен видом;
> Сын отца знаменитого, матерь имею богиню!
> Но и мне на земле от могучей судьбы не избегнуть;
> Смерть придет и ко мне поутру, ввечеру или в полдень,
> Быстро, лишь враг и мою на сраженьях душу исторгнет,
> Или копьем поразив, иль крылатой стрелою из лука.
> (*Илиада*, XXI, 108–113)

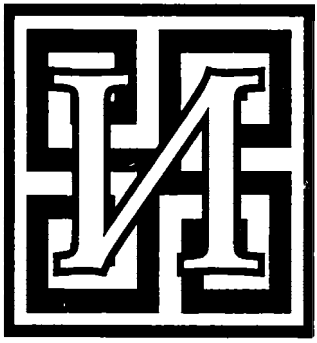
Сознавая, что его жизнь коротка, Ахилл ведет себя еще более активно, еще более героично. В этом он оказывается самым типичным из всех обреченных героев, чья недолгая, наполненная событиями жизнь становится воплощением рвения и пыла героической души.

---

[69] *Одиссея* XI, 134 и след.

ГЛАВА 4

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ФОН



сходя из того, что описываемые события по большей части происходили на самом деле, героические поэты повествуют о них в реалистическом и объективном духе. Какими бы страшными ни казались некоторые эпизоды, повествование строится таким образом, чтобы соответствовать, насколько это возможно, восприятию жизни ее творцами. Отсюда и множество особых тем, вводимых для того, чтобы придать сказаниям правдоподобный характер. Коль скоро герои действуют в мире, который считается реальным, то фон и обстоятельства их существования должны быть детально описаны, и даже когда поиски приводят героев в самые необычные места, они должны предстать совершенно реальными для аудитории, которая ничего об этих местах не знает и жаждет услышать, каковы же они. В то же время героическая поэзия не может позволить себе увлекаться бесцельными описаниями. Так как поэзия эта главным образом занята героями и их деяниями, авторы ее пренебрегли бы своими обязанностями, если бы занимались лишь украшательством. В героической поэзии нет тех описаний воображаемых красот, которые мы обнаруживаем в романе или в «литературном» эпосе. Здесь взгляд поэта сосредоточен на характере и поступках героя, и он не может расходовать свою энергию на ненужные мелочи, но любит и широко использует те детали, которые кажутся ему уместными. Они ему действительно необходимы и полностью отвечают его целям. Такая детализация может, с одной стороны, прояснять характер героя, с другой стороны, показывать, в каких обстоятельствах он осуществляет свои замыслы. В целом благодаря деталям рассказ становится более достоверным, подробные опи-

сания придают ему определенную поэтическую прелесть, поэт вполне сознает их роль и часто ее использует. Однако это не главная его задача. Коль скоро герой живет и передвигается, необходимо рассказать, как он живет и в какие места попадает; именно таким образом героическая поэзия во многом обеспечивает присущую ей полноту и самодостаточность.

Описания природы очень редки в героической поэзии, и не сложно понять почему. Героическая поэзия процветала в обществах, незнакомых с жизнью города, — люди все знают о деревенской жизни и не нуждаются в достоверных описаниях ее, не чувствуют потребности часто говорить о ней. Им чуждо не только восприятие современного горожанина, который бежит в деревню от действительности, но и романтическая концепция деревни как места, полного тайн и загадок. В их представлении города вряд ли вообще существуют, а если и существуют, то кажутся им, несомненно, более удивительными, чем самые невероятные явления природы, так как город — исключение, а деревня — норма. Это не значит, что природа несущественна для героических поэтов, что они не интересуются тем миром, которому противостоят их персонажи. Природа важна для них по меньшей мере как фон, на котором действуют герои, и хотя немногие описывают ее так наблюдательно и любовно, как Гомер в своих сравнениях, многие рано или поздно обращают на нее внимание, и это не только открывает новую зрительную перспективу, но и придает достоверность всему их выдуманному миру.

Словом, можно сказать, что описания природы появляются в героической поэзии лишь в тех случаях, когда им отводится особая функция в повествовании. Функции эти разнообразны — от необходимости создать подходящую событию обстановку до желания особо выделить противоречивую или необычную ситуацию. Прежде всего поэты подробно описывают место, где происходит действие, потому что оно незнакомо их аудитории и его надо четко обозначить, чтобы рассказанное возымело ожидаемый эффект. Таковы пейзажные зарисовки в поэзии калмыков. Народ этот до недавних пор жил на западном побережье Каспия, осев там после великого переселения XVII века, однако калмыцкие сказания уходят корнями в те об-

ласти Центральной Азии и северных границ Тибета, откуда они родом. Калмыцкие поэты в какой-то степени и озабочены описаниями родины Джангара только потому, что земли эти очень не похожи на те места, где они теперь живут, и обрели почти священный статус, как лоно, откуда пошел их род, сложились их религиозные верования и сформировалась героическая поэзия. Именно поэтому «Песнь о битвах Джангара с Черным Князем» начинается с тщательного описания Алтайского края, где правил Джангар, особенно внутреннего Шартакского моря:

> И вверх и вниз струятся воды широкого моря Шартак. Волны его плещут серебром ульден. Кораллы и жемчуга у него на поверхности. Цветет оно всевозможными лилиями-бадма. Кто испил от воды этого моря — тот вовеки бессмертен, ибо возрождается навсегда в стране тридцати трех тэнгриев в тот самый час, когда надлежало б ему умереть.
>
> От того моря отошло восемь тысяч рек. И бегут они, и журчат у каждой двери сорока миллионов подданных песчано-голышевыми реками, исконн веков никогда не замерзая во все четыре времени года.
>
> (*Джангариада*, с. 95)

Земля эта после двух веков изгнания сохранилась в памяти как зачарованное место, и все же она вполне подходит тем героическим личностям, которые живут рядом с ней. Они столь далеки от обычных людей, что их жилище должно располагаться где-то рядом с обителью богов.

Что-то подобное можно увидеть и у якутов. В давние времена якуты жили в районе озера Байкал, но были изгнаны оттуда бурятами в северные земли и теперь обитают в тундре и лесах северной Сибири по берегам реки Лены. Как и калмыки, они принесли с собой сказания, сохранившие память о пейзаже, совсем не похожем на тот, что окружает их теперь. Вот потому-то они и стараются подробно описывать место, где происходят события. Так, поэма «Эр Соготох» открывается рассказом о месте, где живет герой:

> На благословенном нашем свете, окаймленном лежачими горами, — не то сдвинется, мол, — скрепленном стоячими горами, — не то болтаться будет, мол, — обставленном каменными горами — не то колыхаться будет,

мол, – где верх – земля, вода в средине, что дерном одет, проживал некий божий человек[1].

Пейзаж этот не имеет ничего общего с нынешними землями певца, а потому должен обрести реальные очертания для аудитории. В описании слышится мистический зов чего-то далекого и незнакомого, и даже если в нарисованной картине отразилась природа Байкальского края, долгие годы разлуки со своей землей придали ей ореол славы и величия. В «Бессмертном витязе» окружающая обстановка изображена столь же детально, хотя перед нами совершенно иной пейзаж. Сейчас поэту необходимо широкое, открытое пространство, и он тщательно описывает его, поскольку оно тоже совсем не похоже на знакомую ему тундру:

В блестящем средоточии земли, на ослепительно-белом чистом поле, – целехонький долгий день пересекая его, стерх не перелетит, – посреди белехоньким-белого чистого поля, – кругом его не облетит журавль, – поселился и живет, говорят, с богатой державою, с многообразным жребием, Бай (Богатый) Хараххан-Тойон[2].

Для того чтобы герой, живущий в таком месте, стал близок аудитории, окружающая его обстановка должна быть обрисована жизненно и достоверно. Жизнь в отдаленном месте – часть его ситуации и объяснение тем странным вещам, которые с ним случаются. Якутские поэты, опираясь на существующую традицию, создают чудесный пейзаж, но их искусство сдерживается фактической точностью, которая придает описаниям особую значимость.

Гомеру, например, приходится пару раз говорить о далеких краях, не известных ни одному человеку среди его слушателей. Странствия Одиссея приводят его во множество необычных мест, и легенды об этих странах вполне могли путешествовать во времени и пространстве на довольно далекие расстояния. Например, Одиссей плывет к дому Кирки (Цирцеи), который традиция помещает далеко на востоке. За ее островом, Эя, может и в самом деле стоять один из островов

[1] Ястремский. С. 13.
[2] Там же. С. 100.

Черного моря, куда в давние времена заплывали первооткрыватели, оставившие следы своих открытий в сказаниях об аргонавтах. Гомер знает, что Эя очень далеко, поскольку говорит, что там Заря танцует в своих палатах и восходит Солнце[3]. Когда же дело доходит до описания, он становится похожим на любой прелестный греческий остров. Сперва он кажется необитаемым, лишь дикие олени населяют его, но вскоре Одиссей замечает поднимающийся дым и обнаруживает жилище Кирки[4], построенное из обтесанных камней на открытом месте[5]. То, что могло быть абсолютно сказочным, становится ситуативным и условным. Возможно, в своем рассказе о землях лестригонов, с их скалистыми берегами, чудовищными великанами и длинными северными днями, Гомер вторит залетевшим так далеко скандинавским легендам, которые могли прийти на Эгейские острова тем же маршрутом, что и торговцы янтарем с Балтики. Он видит, что это дикое, заброшенное место, и искусно набрасывает очертания острова в четырех строках, повествуя о гавани с узким проходом, огражденным обрывистыми утесами и выступающими скалами, которые встречаются друг с другом у входа в гавань[6]. Картина напоминает многочисленные норвежские фьорды, поэтически приспособленные к образу угрюмых лестригонов.

В случае с Киркой и лестригонами Гомер дает лишь незначительные зарисовки окрестностей, но, по крайней мере однажды, обстоятельства вынудили его поработать побольше и показать, что он может сделать с красотой природы. В эпизоде, где Одиссей терпит кораблекрушение у острова Калипсо, расположенного далеко на западе, для повествования важно подчеркнуть, что он выброшен на берег в месте, где нет людей и куда даже боги едва ли заглядывали. Существенно и то, что Калипсо, которая любит Одиссея и хочет навсегда удержать его рядом с собой, должна иметь жилище, с одной стороны, достойное ее божественной природы, а с другой — настолько ослепляющее своим великолепием, что герой скорее предпочел бы остаться с богиней, нежели вернуться домой. Красота ее оби-

[3] *Одиссея* XII, 3–4.
[4] Там же. X, 149–150.
[5] Там же. X, 210–211.
[6] Там же. X, 90–94.

тели вряд ли может напоминать слушателям о привычном мире; это должно быть нечто далекое, дикое и чуждое. И тогда Гомер поселяет ее в гроте — месте, которое наделено особым очарованием. Перед Гермесом, посланным богами повелеть Калипсо, чтобы она отпустила Одиссея, предстает зрелище, поистине услаждающее взор[7]. Калипсо сидит в своей обители и прядет золотым челноком, а вокруг нее — вид, поражающий красотой и великолепием. Грот окружают тополя, ольхи и кипарисы, в кронах деревьев гнездятся лесные и морские птицы, сама же пещера укрыта зарослями винограда. Четыре ручья протекают там, а вокруг стелются луга фиалок и петрушки. Неудивительно, что даже бессмертный, увидев подобную картину, поражен в самое сердце. Задача Гомера — чтобы мы залюбовались этой сценой, так как она играет важную роль в повествовании. Именно от красоты острова и пленительного общества Калипсо должен отказаться Одиссей, если он хочет попасть домой, хотя потом он обнаружит, какое множество преград еще ожидает его в пути. В своей героической жизни он должен отвергать все легкое и прекрасное и, напротив, искать непреодолимых препятствий и тяжелых обстоятельств.

Вряд ли возможны описания такого рода в героических поэмах, главная тема которых — война. Тем не менее место, где происходит битва, может быть достаточно важным, и бывают случаи, когда поэты чувствуют необходимость дополнить картину каким-либо намеком на природный фон. Природа устанавливает сезонный распорядок военных действий, к которому герои должны прислушиваться. Правда, в большинстве героических сказаний времени года уделяется мало внимания, ведь во многих странах время военных действий ограничивается летом, и нет смысла напоминать об этом аудитории. Порой, однако, поэт считает, что природные условия имеют определенное значение в его рассказе, и обрисовывает их с некоторым тщанием. Так, например, сербские поэты весьма наблюдательны по отношению к временам года. Когда харамбаша Чурта выходит покуражиться над турками, стоит зима, а зимой даже гайдуки должны пребывать в покое и мире. Вот как передается в песне пустынная местность:

---

[7] *Одиссея* V, 54 и след.

Спешит Чурта к дороге в Травник
По девственному снегу, по тяжелым тропам,
По нехоженым путям, куда никто не забредет,
Кроме гайдука, когда в поисках добычи
Он украдкой спускается к дорогам,
И кроме темношерстой стаи волков,
Которая тайком крадется у коровника,
От одной овчарни к другой,
Выискивая мясо на прокорм[8].

Зимний пейзаж описывается с некоторыми подробностями, поскольку его появление в гайдуцких песнях весьма необычно. И напротив, когда приходит весна, приходит и время действий, первые листья и цветы становятся сигналом к свершению смелых подвигов. Как и их сербские противники, турки тоже начинают действовать:

И когда пришел светлый день св. Георгия,
Вся гора листвою приоделась,
Черная земля — травою и цветами,
И ягнята резвятся на лугу,
Стреножены кони на равнине,
Предгорья украсились цветами;
Тогда визирь письма сочиняет[9].

Поэт считает, что весеннее оживление природы побуждает и людей быть более активными. Ну а если турки принимаются за дело, то и сербам пора действовать.

Гомер едва ли связывает ход Троянской войны с сезонными изменениями, но и он не остается равнодушным к природному фону событий. Он называет горы, которые видны с троянской равнины, и раз-другой упоминает особенно интересные приметы местности, скажем два источника, один горячий и другой холодный, из которых берет свое начало река Скамандр[10]. Около этих источников Ахилл преследует Гектора в их последнем сраженье, и Гомер замедляет ход повествования, чтобы рассказать о них, сворачивая на миг с яростно-

[8] Morison. P. 22 (*букв. пер.*).
[9] Караџић IV. 154 (*букв. пер.*).
[10] *Илиада* XXII, 147–152.

го поединка на природную сценку. Возможно, это место связывалось в легенде с битвой Ахилла и Гектора, но в поэме описание его выполняет свою функцию — напомнить нам, что даже такое сражение происходит на лоне природы. Еще ярче замечательное мастерство Гомера проявляется в описании сцены, когда мстительная ярость Ахилла достигает своей высшей точки. Во время его битвы с речным богом Скамандром Гефест, бог огня, приходит на помощь Ахиллу, сжигая окрестности и заставляя вскипеть воду в реке:

> Вспыхнули окрест зеленые ивы, мирики и вязы;
> Вспыхнули влажные трости, и лотос, и кипер душистый,
> Кои росли изобильно у Ксанфовых вод светлоструйных;
> Рыбы в реке затомились, и те по глубоким пучинам,
> Те по прозрачным струям и сюда и туда заныряли,
> В пламенном духе томясь многоумного Амфигиея.
>
> (*Илиада*, XXI, 350–355)

Деревья и травы, истребленные огнем, можно по-прежнему увидеть в долине у Трои на берегах Симоиса и Скамандра. Гомер оказывается убедительно реалистичным, описывая, что происходит, когда герой сражается с богом, хотя сам он и не мог видеть ничего подобного.

Намек на природный фон может сгустить атмосферу вокруг какого-то угрожающего события. Так, в «Гренландской Песни об Атли», когда Гуннар и его спутники отправляются в свою роковую поездку, соответствующие детали появляются в обрисовке тех мест, по которым они проезжают:

> Рысью пустили резвых коней
> по горным склонам сквозь чащу Мюрквид.
>
> (*Гренландская Песнь об Атли*, 13, 1–2)

Фон действия — горы и мрачный лес — только намечен, но этого достаточно, чтобы вообразить те дикие места, по которым совершают свое длительное путешествие Гуннар и его воины. Едва заметным, но поразительным штрихом достигается эффект в «Краткой Песни о Сигурде»: Брюнхильд, которая выходит замуж за Гуннара, но тайно любит Сигурда, ночью, терзаясь, одна выходит из дома:

Часто выходит, полная злобы,
на льды и снега в вечернюю пору,
когда он и Гудрун в постель ложатся
и Сигурд жену обвивает покровом
и в объятья берет ее гуннский конунг.
(*Краткая Песнь о Сигурде*, 8)

Упоминание о леднике говорит о том, что Брюнхильд надо побыть наедине с грозными силами природы, когда ее соперница делит ложе с мужчиной, которого они обе любят. Очевидна параллель между окружающим ее видом и леденящей безнадежностью ее положения. Еще более мелкая деталь придает магический оттенок сцене, когда воины Нидуда обнаруживают убежище кузнеца Вёлунда:

В кольчугах воины ночью поехали,
под ущербной луной щиты их блестели.
(*Песнь о Вёлунде*, 6, 3–4)

Лунный свет не только объясняет, почему Вёлунда нет в хижине — он охотится ночью, — но и придает сверхъестественный характер зловещему заговору против него.

Эти зарисовки строго подчинены повествованию и играют в нем важную роль, но иногда поэты пользуются той или иной ситуацией, с удовольствием позволяя себе вставлять небольшие описания без особой необходимости, ради них самих. Это бывает не очень часто, однако если уж это случилось, рассказ обретает неожиданные красочные штрихи. Например, в киргизском «Манасе» во время ссоры Алмамбета с Чубаком портится погода, и хотя сказитель пользуется этим, чтобы показать, как Манас разводит героев в стороны посреди страшной бури, сама буря тоже оказывается в центре внимания поэта как нечто само по себе выразительное и любопытное:

Испортилась погода вдруг:
Потемнело все вокруг,
По небу черные тучи пошли,
Грянула в горах гроза,
Ливень с неба хлынул вдруг, —
Такого дождя не видал человек!

Ослепляющий глаза
Повалил колючий снег, –
По колени коням его намело,
Люди глаз не могли открыть, –
Снегом колючим глаза им жгло;
Люди рта открыть не могли, –
Стужей им языки свело.
С севера их бураном секло,
С юга их обливало дождем,
С востока дул на них ураган,
С запада смерч на них несло.
(*Манас*, с. 150)

Это фрагмент своего рода театрального действа – он тесно связан с важным эпизодом, но занимает больше места, чем нужно. По контрасту с бурным характером предыдущего отрывка мы можем привести пример из айнской поэмы «Кутуне Ширка», где сам поэт явно наслаждается изображенной картиной. Когда герой в поиске таинственной золотой выдры приходит к морю, которого он никогда прежде не видел, поэт приостанавливает повествование, чтобы передать увиденное:

И идущий с моря
Приятный ветерок подул на меня, и лицо моря
Сморщилось, как настил из тростника.
И на нем морские птицы,
То спрятав свои головы под хвосты,
То вдруг вынырнув головами из-под хвостов,
Кличут друг друга
Через море сладкими голосами[11].

Конечно, именно таким мог бы увидеть море юноша, впервые к нему вышедший, но это и прелестный образец поэзии как таковой. В обоих отрывках авторы выходят достаточно далеко за рамки обычных описаний природы в героической поэзии, но при этом всякий раз стараются встроить свои наблюдения в ход рассказываемой истории.

[11] Arthur Waley. *Botteghe Oscure* VII (1951). P. 219 (*букв. пер.*).

Пример умения приспособить фон к тону и характеру происходящих событий можно обнаружить в «Песни о Роланде», когда поэт подготавливает обстановку для страшной битвы в Ронсевальском ущелье. Он описывает, очень скупо, сцену действия:

> Хребет высок, в ущельях мрак царит,
> Чернеют скалы в глубине теснин.
> (*Песнь о Роланде*, 814–815)

Это только намек, но он очень важен. Сцена встает перед глазами и остается в нашей памяти на протяжении долгого рассказа о битве. Вполне естественно, что подобное сраженье должно происходить в таком диком месте. Созданное впечатление как бы готовит к еще более сильному и резкому воздействию на слушателя, которое придет несколько позже, когда поэт сделает природу соучастницей катастрофы, постигшей Роланда и франкских пэров. Когда франки и сарацины встречаются в ущелье, на землю опускается непроглядная мгла и начинается буря:

> Бушует буря, свищет ураган,
> Льет ливень, хлещет град крупней яйца,
> И молнии сверкают в небесах,
> И — то не ложь! — колеблется земля.
> От Ксантена и до нормандских скал,
> От Безансона и по Уиссан
> Нет города, где стены не трещат,
> Где в полдень не царит полночный мрак.
> Блестят одни зарницы в облаках.
> (*Песнь о Роланде*, 1423–1432)

Почти наверняка перед мысленным взором поэта стояла тьма, покрывшая землю во время распятия Христа. Битва в поэме — это, по сути, христианское жертвоприношение: Роланд и его товарищи кладут свои жизни на алтарь веры. Потому-то аудитория могла представить происходящее и принять чудо. В этом истинное значение битвы, и, несмотря на то что события ее лежат за границами человеческого опыта, они описаны с реалистической точностью, что делает их вполне убедительными. Масштаб и ужас великой тьмы становятся понятными и четкими.

Автор «Песни о Роланде» привносит в эту сцену еще одну идею. Страшный ураган несет в себе смысл, непонятный людям:

Кто это видит, тех объемлет страх.
Все говорят: «Настал конец векам,
День Страшного господнего суда».
Ошиблись люди, не дано им знать,
Что это по Роланду скорбь и плач.
(*Песнь о Роланде*, 1433–1437)

Когда природа таким ужасным, трагическим способом оплакивает Роланда, поэт позволяет себе выйти за рамки героической поэзии. И все же то, о чем он говорит, вполне понятно. Герой гибнет, и мир становится настолько беднее, что кажется, будто даже бездушная природа переживает эту потерю. Сходную идею, трактуемую мягче и спокойней, можно обнаружить в некоторых болгарских песнях. Она связана там не столько со смертью, сколько с разлукой, но поэты обращаются к ней уверенно и успешно. Когда Либен покидает лес, он прощается с ним, и тот, никогда ни с кем не говоривший, отвечает ему. Он напоминает герою, что было с ним в лесу, а потом продолжает:

До нынешнего дня, мой воин Либен,
Древняя гора была твоей матерью,
И другом твоим был зеленый лес
В одеянии из плотной листвы,
Овеваемый мягкими ветерками;
Травы стлали тебе постель для сна,
Листья деревьев укрывали тебя,
Прозрачные ручейки поили тебя водой,
В лесах птицы пели веселые песни для тебя,
Тебе, Либен, слали они свое посланье:
«Радуйся с героями, Либен,
Как лес радуется с тобой,
И за тебя радуется гора,
И за тебя радуются прохладные воды»[12].

Эта сцена лишена той глубины и возвышенности, которые проявляются в описании природы, оплакивающей гибель

[12] Dozon. P. 38 (*буквальный перевод*).

героя в «Песни о Роланде», однако она лиричней. В другой песне, где герой замышляет опасную вылазку, звучат более простые, но похожие интонации:

Зеленый лес горько стенал,
Вместе и лес, и гора,
И листья деревьев в лесу,
И птицы в лесных чащобах,
И травы на лугах
Из-за доблестного героя Панчо[13].

Приведенные отрывки показывают, как наслаждается герой своей близостью к природе и как легко он входит в соприкосновение с ней. Литературная выдумка, которую несправедливо осудили как «сентиментальную оплошность», имеет здесь совершенно реальные основания. Заставив лес говорить или плакать, поэт ярко и живо изобразил, что на самом деле думает и чувствует герой, расставаясь с местом, в котором жил долго и счастливо.

Такое представление об одушевленной природе — характерная черта славянской поэзии. В некоторых русских песнях оно приобретает совершенно особую форму, когда природа оплакивает смерть великого человека. Скорбь природы может быть очень незамысловатой, как в стихах о смерти Ивана Грозного:

Уж ты, батюшка светел месяц!
Что ты светишь не по-старому,
Не по-старому, не по-прежнему,
Из-за облачка выкатаешься,
Черной тучей закрываешься?[14]

Чем величественнее покойный, тем величавее выражение скорби, и вполне естественно, что в своем «Сказании о Ленине» Марфа Крюкова должна была устроить представление по полной программе. Сравнив смерть Ленина с заходящим солнцем, луной и звездой, она переходит от символического изо-

[13] Dozon. P. 46 (*букв. пер.*).
[14] Киреевский VI. С. 206.

бражения к описанию и заставляет творения природы разделить людское горе:

Тут птица соколом улетела по поднебесью,
Тут ведь рыбина ступила во морску глубину,
Лисицы-куницы убежали по островам,
Медведюшки разбежались по темным лесам,
А народ надевал на себя платье черное,
Платье черное на себя, платье печальное[15].

Смерть Ленина предстает событием космического масштаба, нарушающим установленный порядок природы. В данном случае природа не столько оплакивает человека, сколько страдает и трепещет от страха. Герой помещен в обширное пространство, куда, поддавшись его чарам, приходят одинаково и люди и животные, отзываясь на его усилия подчинить себе мир и изменить его. За дерзкой картиной, которую рисует Крюкова, лежит вполне традиционная идея — герой так тесно связан с окружающим его миром, что любое изменение в их отношениях неизбежно сказывается на состоянии этого мира.

Подобная общая установка принимает особую форму в целом ряде греческих поэм, где природа оказывается столь тесно сопряженной с клефтами и их борьбой с турками, что ей не остается ничего иного, кроме как проявлять человеческие эмоции, когда что-то случается с ее друзьями. Прежде всего это относится к горам. Герой взбирается на горы при свете луны и слышит, как горы говорят ветрам о том, что не снег и не град досаждают им, а турок, Дели Ахмет, что ходит по ним[16]. Две другие горы ведут разговор о клефтах, которые спускаются в долину, и одна из гор просит долину присмотреть за ними, иначе гора сбросит на равнину тающие снега и превратит ее в море[17]. Когда турки нападают на клефтов, гора Майна становится мокрой от слез[18]. Когда снега покрывают горы, клефт вынужден спускаться в долину, где его могут схватить или убить, но когда приходит весна, горы становятся домом, где обитает свобода и надежда, и Олимп и Киссавос вправе спорить о том, кто сделал для героя больше:

---

[15] Попов. С. 49–51.
[16] Garnett. P. 310.
[17] Ibid. P. 311.
[18] Ibid. P. 321.

Вступили раз в великий спор Олимп с горой Киссавос,
Кто знаменитее из них, кому почета больше.
Олимп Киссавосу сказал, с презреньем отвернувшись:
«Не спорь, Киссавос, замолчи, ты туркам покорился,
А я, Олимп, седой Олимп, остался непокорным,
И сорок две вершины я вздымаю к небу гордо,
И шестьдесят источников с моих вершин струятся,
И где источник, там и стан, там знамя капитана,
И все леса мои полны становищ грозных клефтов»[10].

Таким образом, греческие поэты делают природу фоном для сезонных боевых действий клефтов.

С изображением природы разительно контрастирует то, как описывают поэты творения человеческих рук, особенно жилище. Место, где обитает человек, очень важно, поскольку оно отражает его поведение и характер. Если смотреть извне, жилище — эмблематическое выражение мощи человека, его гордости и амбиций, а менее явно — отражение скрытых сторон его бытия. Тогда естественно и правильно, что, рисуя нам Хродгара как мудрого и доброго конунга, автор «Беовульфа» должен сделать его строителем великого дворца, который будет символом его королевского достоинства и подходящим местом для того, чтобы гостеприимный хозяин мог усладить своих гостей. Дворец Хродгара — творение искусного мастера:

В холмах воссияла златослепящая
кровля чертога, жилище Хродгара:
под небом не было знатней хоромины,
чем та, озарявшая окрестные земли.
(*Беовульф*, 308–311)

Именно в эти палаты регулярно наведывается пожирающий людей Грендель; перед нами исполненный трагизма и иронии контраст между архитектурным предназначением дворца и его действительной судьбой. Зловещей копией дворца Хродгара мы можем назвать палаты Атли, короля гуннов, описанные северным певцом. Это истинное обиталище человека крови, воина, замышляющего страшный конец для своих гостей:

[10] *Греческие народные песни*. М., 1957. С. 85. Ср.: Politis. 23.

Атли владенья они увидели,
воинов Бикки на стенах высоких;
в палатах южан скамьи поставлены,
на стенах тарчи, щиты и доспехи,
стяги на копьях...
(*Ирландская Песнь об Атли*, 14)

Скандинавские поэты редко тратят время на то, чтобы описывать жилище героя, и, возможно, в этом случае поэт отступает от правил, чтобы усилить то впечатление воинственной мощи Атли, которого добивается.

Азиатские поэты тоже описывают жилища; правда, они очень отличаются от европейских. Обитель великого Манаса вполне соответствует ему — это крепость, охраняемая вооруженными воинами:

Крепость, полная горожан,
Кипит, как большой казан;
У Манаса в крепости той
Уйма всякого есть добра;
Эта крепость прочней, чем гора,
У ворот ее оловянных —
Стражей дюжина недреманных.
Чином каждый из них палач,
Чеканный булатный нож
Держит каждый из часовых.
(*Манас*, с. 34)

Здесь подчеркнута неприступность жилища. Калмыцкие певцы добиваются иного эффекта. Могучий герой Джангар живет не в крепости, а в юрте, как и подобает его кочевому народу:

Прекрасны вознесшиеся желто-пестрые купола. Они украшены четырехцветным яхонтом, на каждой вершине утверждены несокрушимые скипетры-очиры. Воздвигнут он в центре всех земных царств. Каждый изгиб его выводили наружу, над бездною утвердили. На его маховых саженей-алдан выше облаков небесных стоит его терем желто-пестрый (*Джангариада*, с. 96).

У калмыцкого певца дом Джангара видится сквозь — вполне простительную — дымку тоски по дому. Людям, пришедшим на

берега Каспия, казалось, что именно так выглядят их старые дома на Алтае. Это описание — прославление кочевой юрты, сохранившей свою простоту и строгость, невзирая на ее размеры и декоративные украшения. Войлочная палатка может обладать и иной прелестью. В аравийских землях это обычный вид жилища, и создатель поэмы «Похищение кобылицы» готов удивляться вместе со своим героем, Абу Зейдом, когда тот подходит переодетым к дому своего врага. Арабский поэт более наблюдателен, нежели калмыцкий, и его описание обладает большой притягательной реалистичностью:

Огляделся я: ого! несть числа, как звездам,
Палаткам, выстроенным в ряд; как Плеяды в небе,
Скопищем звезд стоят; а меж ними дворец
Для войск предводителя; вкруг него привязаны лошади
И верблюды, готовые к долгим переходам.
А рядом шатер из крепкого шелка, прибежище женщин,
Счастливой утехи, подобной горнему дождю.
А дальше, в месте недоступном, на высоком помосте,
Размером с крепость, палаты совета,
Ширины неимоверной, длиною в целых шестьдесят шагов.
И слезы навернулись мне на глаза: ничего подобного нету на свете[20].

Изображение здесь подчиняется строгой идее фактической достоверности. Именно таким хотелось бы видеть свое поселение любому арабу.

Русские певцы не проявляют столь тонкой наблюдательности, но их описания жилищ обладают естественной прелестью и правдивостью. Порой они вдруг неожиданно скромны. Когда Садко находит Морского царя, его царский дворец оказывается обычной *избой*, или хижиной[21]; правда, это особый тип хижины, «целиком сделанной из дерева», и тем не менее перед нами та самая изба, в которой живут русские крестьяне. Гораздо более основательным и удобным кажется купеческий дом Дюка Степановича, которым он похваляется перед князем Владимиром, весьма пристрастно сравнивая его с обычными домами в Киеве:

---

[20] Blunt II. P. 144 (*буко. пер*).
[21] Киреевский V. С. 43.

Настланы у ней мосточки калиновы,
Поручени положены серебряны,
И настланы-то у ней сукна кармузинныя[22].

Таким представляется богатый дом русскому крестьянину. А вот жилище повесы Чурилы Пленковича — предмет зависти и благоговейного трепета князя Владимира и отражение сумасбродного нрава своего хозяина — выглядит опасно и вызывающе:

Пол — середа из одного серебра,
Печки-то были все муравленыя,
Потики-то были все серебряные,
Потолок у Чурила из черных соболей,
На стены сукна набиваны,
На сукна стекла навиваны;
Все в терему по-небесному:
Вся небесная луна понаведена была[23].

Певец искусно вставляет неожиданные детали и оформляет дом Чурилы по образцу кремлевских палат дочерей царя Алексея, где стены расписаны фресками, а на полукружьях окон нарисовано голубое небо с белыми облаками[24]. Это высшая степень великолепия, и такой дом прекрасно отвечает экстравагантным вкусам щеголеватого Чурилы.

Якуты похожи на русских ограниченностью своего кругозора и представлениями о тесной связи между домом человека и его характером, однако они тратят больше времени на описание жилищ, в частности потому, что их сказания повествуют о далеких землях и любые сведения о них вызывают особый интерес. В «Бессмертном витязе» довольно пространно описывается дом Бай-Хараххана, его жены и восемнадцати детей — можно предположить, что слушателям было бы интересно узнать что-нибудь о постройке жилищ в землях с дремучими лесами. Сначала описывается само сооружение, а затем прочность его конструкции:

Словно бык после водопоя прилег, — почтенная дверь с обивкой из восьми лучших медвежьих шкур — семи человекам не открыть ее; такие сени,

[22] Рыбников I. С. 101.
[23] Там же. II. С. 528.
[24] Ср.: Chadwick. *RHP*. P. 96 с отсылкой к: Rambaud. *Le Tsarines de Moscu // Revue des Deux Mondes*. 1873. P. 516.

что сильный конь задохся бы, по ним пробегая, сделаны из крупной лиственницы, в них: маленькие окошечки в девяти местах на каждой стене, дверь с звонцами такая, что восьми человекам не приоткрыть, с таким лиственничным засовом, что двадцати человекам не отодвинуть[25].

Дом Бай-Хараххана может быть сделан из самого простого материала и самым простым способом, но это своего рода крепость, впечатляющая своим видом непросвещенную аудиторию и вполне соответствующая странному нраву ее хозяина.

Несмотря на то что жилище обычно описывается, когда это нужно по ходу повествования, ничто не мешает поэту оценить его прелесть и придать ему поэтическую привлекательность. Достаточно успешно справляется с этим айнский поэт, автор «Кутуне Ширка». Герой всю жизнь живет взаперти, до тех пор пока на него не снисходит сверхъестественное внушение покинуть дом и отправиться за таинственной золотой выдрой. Первое, что предстает взору героя, — его собственный дом, вызывающий у него величайший восторг:

Затем я вышел за дверь
И увидел, что за всю мою жизнь
Никогда не видал я прежде —
То, что снаружи моего дома,
Снаружи жилища, где я был взращен.
Итак, это был наш замок!
Никогда я не мог подумать,
Что так прекрасен он.
Изгородь, сделанная давным-давно,
Стояла, так искривившись.
Новая ограда
Так высока и пряма.
Старая ограда — будто черное облако,
Новая ограда — будто белое облако.
Они протянулись вокруг всего замка
Как великая гряда облаков —
Так мило, так красиво!
Решетки шли поверху,
Изгибаясь, как бежит ограда.
Столбы внизу

[25] Ястремский. С. 100.

Поглотила глубоко земля.
В дырах внизу
Крысы устроили свои норы,
В дырах вверху —
Маленькие птички свили свои гнезда.
Здесь и там — с промежутками между ними —
Дыры, как черные заплаты.
И когда ветер задувает в них,
Слышится чудесная музыка.
Будто голоса пичужек.
Через склон, по берегу
Петляет множество троп,
Пробивая себе дорогу.
Отметины от врытых шестов издалека
Видятся бледно-черными;
Отметины от серпов издалека
Видятся бледно-белыми.
Славно бегут дороги,
Такие красивые, такие чудесные[26].

Очевидно, поэт решает описать наилучший образец айнского жилища и использует для этого весьма бесхитростную уловку — его герой никогда прежде не видел свой дом снаружи. Залог успеха видится певцу в правдивости и наблюдательности, на которые он целиком и полагается; его представление о таком жилище столь определенно и конкретно, что он может легко обойтись без фантазий и преувеличений. Он чувствует поэтическую притягательность этого зрелища и глазом художника воссоздает открывающуюся перспективу и основные линии. Если якутский поэт предпочитает силу и крепость, то айнского привлекает изящество и элегантность.

Прочной основой подобных описаний обычно становится что-нибудь хорошо известное. Прежде всего аудитория должна увидеть нечто знакомое в изображаемой сцене, и только тогда, когда она уверится в этом, певец волен добавлять изящные детали. Гомер помещает своих героев в настоящие дворцы, стиль которых отличается, конечно, не свойственной Азии средиземноморской роскошью, а вкусы и кругозор Гомера очень близки нашим. Он не часто позволяет себе давать

[26] Arthur Waley. *Botteghe Oscure* VII (1951). P. 218–219 (*букв. пер.*).

описания, но если делает это, то внимательно подмечает все тонкости внешнего великолепия. Когда Телемах прибывает в Спарту и видит дворец Менелая, он поражен его блеском — высокие своды дворца сияют, как если бы их озарял свет солнца или луны[27]. Небольшая деталь, однако именно так должен выглядеть дворец великого царя, добывшего огромное богатство в долгих странствиях. Тема, едва затронутая здесь, в полной мере развернется в описании дворца Алкиноя. Мы видим тот же блеск, словно от солнца или от луны, что вполне понятно, поскольку стены сделаны из бронзы, двери — из золота, притолоки и перемычки — из серебра, у входных дверей стоят золотые собаки и серебряный страж[28]. В своем вымышленном дворце Гомер, возможно, воплотил древние легенды и воспоминания о минойских и микенских временах, когда золота было много и цари жили в великолепных дворцах, подобных Кносскому или Микенскому. Хотя его слушатели могли видеть такой дворец только в руинах, он должен был казаться естественным и подходящим для Алкиноя, который правит на сказочном острове, далеко от других людей, и обладает исключительными богатством и славой.

В отличие от дворцов, сады играют незначительную роль в героической поэзии, отчасти, возможно, потому, что пристрастие к садам слишком вычурно и роскошно для героической натуры. Истинное место садам — в придворном мире праздности, учтивости, любовных услад. Правда, в «Песни о Роланде» что-то подобное может появиться, но только в мире сарацин, а не у Карла Великого в Ахене; что же касается сурового мира «Беовульфа» и «Старшей Эдды», то там мы найдем скорее глухие леса и бурные моря, нежели беседки и фонтаны. Тем не менее порой сады появляются в героической поэзии, помогая довершить картину великолепия того места, где живет великий человек. Сады — не сцена для любви и излияния чувств, как в романе, а приложение к власти и богатству. Гомер лишь однажды углубляется в эту область довольно пространно, описывая плодовые сады при дворце Алкиноя. Дворец окружен громадным садом, окаймленным стеной, в саду цветут круглый год

[27] *Одиссея* IV, 45–46.
[28] Там же. VII, 84–94.

фруктовые деревья — груши, яблони, смоковницы, гранатовые деревья и оливы, и нет недостатка во фруктах и цветах. Одни виноградные грозди уже давят и сушат; другие еще висят на лозе. Есть и цветочные клумбы, и два источника; один из них ручьем растекается по всему саду, тогда как другой течет у порога дворца, и люди черпают из него воду[29]. Чудесный сад Алкиноя и прекрасен, и полезен, что весьма характерно для Алкиноя — его *сладостное существование* просто должно опираться на столь необычную и восхитительную систему подкормки. Гомер описывает сад так точно и с такой убежденностью в его реальности, что мы принимаем его слова на веру и нам кажется, что сад царя Алкиноя безусловно может существовать в волшебной стране феаков.

Сходная тема, но с совершенно иным побудительным мотивом возникает в современной греческой песне о Дигенисе Акрите. «Умирающий Дигенис» сперва показывает героя во всей его мощи и славе. Перед нами великий человек, который выстроил замок и сад, достойные его благородного имени и его замечательных доблестей:

> Акрит выстроил крепость, Акрит выстроил сад
> На равнине, травою покрытой, в удобном для них месте.
> Все растения, растущие в мире, принес сюда и посадил;
> Все виноградные лозы, бывшие в мире, принес сюда и посадил;
> Все воды, текущие в мире, привел сюда и прорыл им каналы,
> Всех птиц, поющих в мире, привел сюда и свил им гнезда.
> Непрерывно пели они, и пели: «Пусть живет Акрит вечно!»[30]

Вот как герой предпочитает утверждать свое величие. Он считает, что обладает властью и правом выразить себя с таким королевским размахом, ограбив мир ради того, чтобы усладить свое зрение и свой слух. До тех пор Дигенис отдаленно напоминал Алкиноя. Однако чем дальше, тем меньше современный греческий поэт похож на Гомера; он не останавливается на созданном. По-видимому, вызванный гордыней поступок Дигениса не находит себе оправдания, и эта величественная картина лишь подготавливает его смерть. Одним воскрес-

---

[29] *Одиссея* VII, 84–94.

[30] Legrand. P. 195 (*букв. пер.*).

ным утром птицы меняют свой напев и теперь поют: «Акрит умрет». Разгневанный птичьим пением, он выходит из дворца, чтобы расправиться с птицами и убить всех животных, каких только сможет разыскать. Он не находит никого, а вместо животных встречает Харона, с которым вступает в поединок, но проигрывает ему, признает свое поражение и готовится к смерти:

> Приди сюда, моя прекрасная госпожа, и приготовь мое смертное ложе;
> Уложи цветы покрывалом, мускусом надуши подушки;
> Затем ступай, моя прекрасная госпожа, послушать, что скажут соседи[31].

Великий герой должен умереть так же, как любой другой человек, и в конце жизни его гордое великолепие — лишь знак окончательного поражения.

Еще больше, чем с домом, герой связан со своим оружием. Именно им он завоевывает искомую славу, а оно должно быть достойно своего обладателя. Потому героическая поэзия с таким тщанием и так профессионально описывает оружие, и даже труд кузнеца для нее важен. Иногда герои используют вполне обычные орудия войны. Например, Гильгамеш и Энкиду, готовясь к походу и сражению с великаном Хумбабой, отдают приказ, который немедленно исполняется:

> Сели мастера, обсуждают,
> Секиры отлили большие,
> Топоры они отлили в три таланта.
> Кинжалы отлили большие,
> Лезвия по два таланта,
> Тридцать мин — выступы по сторонам их,
> Тридцать мин золота — рукоять кинжала —
> Гильгамеш и Энкиду несли по десять талантов.
> (*Эпос о Гильгамеше*, II, СВ, III, IV, 29–36)

Описано точно и со знанием дела. Герои несут невероятно тяжелое оружие, что подчеркивает их силу. Но отнюдь не всегда оружие столь невинно. Достаточно часто, для того чтобы сделать его смертельным, ему придают волшебную силу или сма-

[31] Legrand. P. 195 (*букв. пер.*).

зывают ядом. Меч Хрунтинг, с помощью которого Беовульф надеется одолеть мать Гренделя, выкован особым образом и не раз проявлял свои исключительные свойства:

> Лучший из славных клинков наследных
> (были на лезвии, в крови закаленном,
> зельем вытравлены узорные змеи)
> в руке героя, ступить решившегося
> на путь опасный.
>
> (*Беовульф*, 1458–1462)

Меч, который валькирия дает Хельги, сыну Хьерварда, выгравирован змеями (это указывает на его разрушительную силу) и обладает достоинствами, благодаря которым он должен принести победу владельцу:

> С кольцом рукоять, храбрость в клинке,
> страх в острие для тех, чьим он станет;
> на лезвие змей окровавленный лег,
> другой обвивает хвостом рукоять.
>
> (*Песнь о Хельги, сыне Хьерварда*, 9)

Чтобы выковать героическое оружие, нужно много времени и усилий. Все богатства земли должны придать ему крепость, все магические силы созываются на помощь. Ковка Манасова меча — долгий, изнурительный труд:

> Множество вырубили лесов,
> Чтобы в горне выплавить меч!
> Множество истребили быков —
> Шкуры их пошли для мехов,
> Чтобы грозный выплавить меч!
> Горновщик молился не раз,
> Горячо просил Каратаз,
> Говоря: «Помоги мне, бог!»
> Для закалки того меча —
> Так была его сталь горяча —
> Не хватило холодных ручьев!
> Кончить отделку его не смогли,
> Не выдержав изнемогли
> Сорок искуснейших мастеров

Из далекой мисирской земли.
Знаменитейший ковач
Зиму и лето Манасов меч
Выковал для будущих сеч...
В грозные дни напряженных сеч
Удлиняющийся меч,
В мареве голубых небес
Ворожбой закаленный меч,
Джаем заворожепный меч,
Бывший во чреве дракона меч,
Бывший ровно три месяца в нем,
Ядом драконьим пропитанный меч.
(*Манас*, с. 326)

Герой, непохожий на других людей, должен обладать и особенным мечом, его почти сверхъестественные сила и мастерство требуют оружия, отделанного с искусством, неподвластным человеческому умению. Такие мечи дополняют личность своего хозяина и сами по себе вызывают интерес у аудитории, которая прекрасно разбирается в оружии и знает, как много значит оно для владельца.

Кузнец, делающий оружие, пользуется особым почетом в этом мире, его часто считают богом или полубогом. В германских сказаниях такой великий кузнец — Вёлунд, или, как зовется он в древнеанглийской традиции, Веланд (Вилунд, Вёлунд) Кузнец. Хотя автор «Деора» воспринимает его как классический пример страдающего героя, Веланд превзошел своим мастерством всех прочих кузнецов. Именно поэтому он окажется в оковах и будет вынужден работать на Нидуда, которому в свое время уготовит страшную месть. Не кто иной, как Вёлунд, изготовил кольчугу Беовульфа (455) и меч Вальдере (2), а автор «Вальтария» (964) упоминает его в связи с *Wielandia fabrica*. В древнеисландской «Песни о Вёлунде» кузнец гордо говорит о своем ремесле:

На поясе Нидуда меч мой сверкает,
его наточил я как можно острее
и закалил как можно крепче;
мой меч навсегда от меня унесли,
не быть ему больше в кузнице Вёлунда.
(*Песнь о Вёлунде*, 18)

Вёлунд — столь искусный кузнец, что людям он кажется колдуном, и в его конечной мести Нидуду раскрываются все его дарования. Должно быть, исландцы прославляли в его образе финских чародеев, известных по легендам, ведь Вёлунд связан с землей финнов и его положение в скандинавском мире в некотором смысле двойственно. Он стоит в стороне от общей дороги, как и подобает великому кузнецу. От волшебника до бога — маленький шаг, и естественно, что певцы наделяют величайших кузнецов божественной природой. Осетинский Курдалагон обитает на небе, но помогает людям своими сверхъестественными навыками в кузнечном деле. Самый знаменитый из божественных кузнецов — Гефест, и вполне справедливо, что после того, как Гектор сорвал с тела Патрокла доспехи Ахилла, новое вооружение для героя должен выковать именно Гефест. Фетида приходит к нему в кузницу и просит изготовить доспехи сыну, он коротко и вежливо соглашается. Затем, как настоящий кузнец, Гефест принимается за работу, и Гомер описывает всю сцену в строгом реалистическом духе. Конечно, эта кузница гораздо мощнее тех кузниц, где работают простые люди, но устроена она точно так же, и видно, что ее хозяин-кузнец — истинный мастер своего дела. Он раздувает огонь двадцатью мехами и бросает в огонь медь, олово, серебро и золото. Потом он насаживает наковальню на столб, в одну руку берет молот, а в другую — клещи[32]. Гефест работает в идеальных условиях, недоступных для обычного человека. Даже его мехи подчиняются ему, как верные слуги. Однако действует он тем же способом, что и прочие кузнецы, и оружие, им изготовленное, используют в сражении.

В отличие от Ахилла, который обретает доспехи, выкованные для него божественным кузнецом, другому герою приходится самому отправляться на поиски кузнеца, а затем доказывать свое право выбрать подходящее ему оружие из того, что кузнец предлагает. Когда эстонский Калевипоэг находит с большим трудом кузнеца-финна, он прежде всего видит связку мечей и выбирает самый длинный. Он скручивает его кольцом, но меч распрямляется. Тогда он ударяет им о громадную

[32] *Илиада* XVIII, 468–477..

скалу, и клинок разлетается на мелкие кусочки. Калевипоэг бросает с презрением:

— Этой детскою игрушкой
От врагов не защитишься!
(*Калевипоэг*, с. 105)

Ему приносят другие мечи, он выбирает один и с силой опускает его на наковальню. Меч глубоко в нее врезается, но острое лезвие затупилось. После всего этого кузнец говорит, что у него есть только один меч, который достоин героя, если тот, конечно, достаточно богат, чтобы его купить, и назначает совершенно сказочную цену: здесь всё — кони, дойные коровы, быки, телята, пшеница, ячмень, рожь, деньги, браслеты, золотые монеты, серебряные броши, треть царства и приданое трех невест. Меч извлекают из сундука. Кузнец и его сыновья семь лет работают над ним, семью разными видами железа покрывают его клинок, накладывают на него семь заклинаний, остужают в семи разных водах, от морской воды и воды озера Пейпси до обычного дождя. Калевипоэг берет его в руки с трепетом и волнением и размахивает им, описывая огненный круг, до тех пор, пока меч не начинает свистеть в воздухе, подобно буре, которая рушит дубы и срывает крыши. Потом он обрушивает клинок — лезвие сверкает как вспышка света — на наковальню и разрубает ее до земли, а меч остается целым. Калевипоэг благодарит кузнеца и обещает выплатить цену[33]. Такого меча не единожды касалось волшебство, и знаменательно, что кузнец — тоже финн. Однако Калевипоэг добывает оружие благодаря своей силе и умелости. Человек послабее никогда не смог бы проверить меч так, как это сделал Калевипоэг.

Оружие, изготовленное в столь необычных условиях, обретает индивидуальность и имеет собственное имя. Греки не давали имен своему оружию, германцы, франки и тюрки — давали. Меч Сигурда зовется Грам, его выковал для героя Регин, «он такой острый, что, когда Сигурд окунал его в Рейн и пускал по течению хлопья шерсти, меч резал хлопья, как воду»[34]. Этим мечом Сигурд рассек наковальню Регина и убил

[33] *Калевипоэг*. С. 107—108.
[34] *Речи Регина* // *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах*. С. 277.

дракона Фафнира. Меч Вальдере, Мимминг, — одно из творений Веланда, вот почему в битве с Гудхере Хильдегюд напоминает Вальдере, что тот владеет несравненным оружием:

Верь мне, Веландовой работы
верно клинок послужит
мужу, который сможет
Миммингом острым
потрудиться как должно:
не раз под ним упадали
ратник на ратника,
изрубленные, окровавленные.
(*Вальдере*, 2–5)

Другой знаменитый меч — Хрунтинг, его вручил Беовульфу Унферт для битвы с матерью Гренделя:

В руке героя, ступить решившегося
на путь опасный, на вражью землю,
тот меч не дрогнет — не раз бывал он,
клинок остреный, в работе ратной.
(*Беовульф*, 1461–1464)

Хрунтинг подводит Беовульфа в этом поединке, но, возможно, это не его вина, поскольку уж очень необычны условия, в которых протекает бой, да и противник — не человек. В «Песни о Роланде» действует не менее прославленный меч. О мече Роланда, Дюрандале, тоже говорится, что он выкован Веландом; а подарил его герою Карл Великий. Меч сопровождает воина в великих подвигах, и перед смертью Роланд обращается к нему, трогательно напоминая Дюрандалю о его деяниях и перечисляя те места, где они вдвоем познали вкус победы[35].

Что-то подобное можно встретить и у некоторых азиатских народов. Калмыцкий поэт описывает размеры копья Джангара и материал, из которого он сделан:

Жизнехранитель — копье его, с древком из сандала-алоэ, составлено из шести тысяч сплоченных корневищ этого дерева. Ударный стержень его составлен из трехсот пятидесяти сплоченных козьих рогов, а поверх него натянута покрышка из намотанных жил шести тысяч меринов. Жало

[35] *Песнь о Роланде*, 2316–2337.

копья — из алмас-булата. У него шестнадцать лезвий, подавляющих ужасом все живое (*Джангариада*, с. 98).

Все предметы в героическом мире калмыков — богатырского размера, и это копье соответствует принятым там стандартам, но во всем остальном оно отвечает реальному образцу, что показывает осведомленность поэта в военном деле. С копьем Джангара можно сравнить ружье киргизского Манаса. Конечно, ружье — оружие куда более современное, но для поэта оно не менее замечательно, чем любое другое. Оно смертоносно и потому достойно хозяина, а привязанность к нему выражена в собственном имени — «Ак-кельте»:

Правый глаз его пламя метал.
Пули сыпались из Ак-кельте!
Уголь из левого вылетал.
Пули сыпались из Ак-кельте!
Безразлично для Ак-кельте —
Близко ли, далеко ли враг.
Повергает врага во прах!
Сталь в сердцевине Ак-кельте,
Смертоносно дуло его,
Гуще тумана — дым из него,
Мушка — чудовище, пуля — смерть.
(*Манас*, с. 237)

Оружие героя и помогает ему в бою, и знаменует его ужасающую мощь. Оно — последний штрих, завершающий образ героя, который не в силах без него реализовывать свои внутренние возможности.

Если подвиги героя связаны с морем, ему необходим корабль, и хотя корабли не очень распространены в героической поэзии, они иногда там встречаются, и тогда перед нами возникают необычайно интересные реалистические описания. Естественно, герой знает и как построить корабль, и как управлять им: это входит в круг его обычных занятий и умений. Он одновременно ремесленник и моряк, и все, что волшебники типа Вяйнямейнена совершают магическим образом, он делает с помощью знаний и ума. Если нужно, он может построить самый лучший корабль, а то и что-то совсем необычное, получая шанс продемонстрировать все, на что он способен. Именно таков Одиссей. На далеком острове Огигия, где обитает только боги-

ня, он узнает, что может наконец отправиться домой и для этого должен сам выстроить что-то вроде лодки. Помочь ему некому, и у него предостаточно только хорошо просохшей древесины, которая легка на плаву. Калипсо уклончиво даст понять, что надо сколотить плот, и мы вправе ожидать, что он построит что-то очень простое, но Одиссей слишком хороший моряк и слишком искусный мастер, чтобы довольствоваться столь несложной конструкцией. Строит он судно вполне пригодное для плавания в открытом море, которым может управлять один человек. Сначала Одиссей срубил двадцать бревен, потом обстругал и обтесал их. После этого он принимается за работу так, как и теперь делают судостроители в Греции. При помощи бурава и молотка он скрепляет бревна, затем, как всегда у Гомера, делает две палубы, на носу и на корме. Далее обшивает судно досками, устанавливает ребра, ставит мачту с поперечной реей и укрепляет руль. Получается обычный гомеровский корабль, только небольшой, поскольку предназначен он для одного человека. Примерно такое судно изображено на геометрической вазе VIII века до н.э., хотя и нет никаких указаний на то, что у нашего корабля было что-то вроде тарана, которым в военных целях оснащали подобные суда. Кроме того, непонятно, снабжена ли мачта, как и другие мачты у Гомера, специальным приспособлением, куда ее можно сложить, если паруса не нужны и приходится грести. Одиссей собирается плыть под парусом, и весел у него нет. Еще в одном отношении Одиссей поступает по-своему: он окружает плот плетнем из ракитных сучьев, чтобы море не заливало его; этот прием по сей день используется в Греции. Лик видел военное судно, огражденное по бортам забором из ивовых прутьев, «чтобы защитить его от волн, а людей — от опасности упасть за борт»[36]. Одиссей знает свое дело и справляется с ним мастерски. Не его вина, что он терпит крушение, это дело рук Посейдона, бога моря.

Еще один пример древнего судна — замечательный ковчег в «Эпосе о Гильгамеше», который строит Утнапишти по приказанию богов. Хотя этот вавилонский Ной не герой в том смысле, в каком им считается Гильгамеш, он все же важная

[36] Travels in the Morea. I. P. 499 — цит. по: *Classical Review*. LXII (1939). P. 44.

фигура и участвует в великих событиях. Боги предупреждают его о грядущем потопе и дают ему несколько указаний:

Снеси жилище, построй корабль,
Покинь изобилье, заботься о жизни,
Богатство презри, спасай свою душу!
На свой корабль погрузи все живое.
Тот корабль, который ты построишь,
Очертаньем да будет четырехуголен,
Равны да будут ширина с длиною,
Как Океан, покрой его кровлей!
(*Эпос о Гильгамеше*, XI, 24–31)

Утнапишти выполняет все, что ему велено, и позже, с гордостью мастера, рассказывает Гильгамешу, как он построил судно:

В пятеро суток заложил я кузов:
Треть десятины площадь, борт сто двадцать локтей высотою,
По сто двадцать локтей края его верха.
Заложил я обводы, чертеж начертил я:
Шесть в корабле положил я палуб,
На семь частей его разделивши ими,
Его дно разделил на девять отсеков,
Забил в него колки водяные,
Выбрал я руль, уложил снаряженье.
Три меры кира в печи расплавил,
Три меры смолы туда налил я,
Три меры носильщики натаскали елея.
(*Эпос о Гильгамеше*, XI, 56–67)

Ковчег выдерживает потоп, а Утнапишти и его семья оказываются единственными уцелевшими людьми на земле. Совершенно очевидно, что автор «Эпоса о Гильгамеше» проявляет к судостроению столь же профессиональный интерес, сколь и Гомер. Оба поэта вполне сознают, что в подобных случаях великий человек должен превзойти мастеров в их собственном ремесле.

Герой и строит корабль, и управляет им. Автор «Беовульфа» особо это отмечает, сначала заставляя героя построить корабль, а потом спустить его на воду. Беовульф подходит к

делу основательно. Он выбираст себе товарищей и опытного кормчего, они строят корабль и выходят в море:

> Тогда собрал он, ратеначальник,
> в дружину гаутов наихрабрейших,
> товарищей верных, числом четырнадцать,
> и, сам пятнадцатый, опытный кормчий,
> повел их к морю, к пределам суши.
> Время летело, корабль в заливе
> вблизи утесов их ждал на отмели;
> они вступили на борт, воители, —
> струи прилива песок лизали, —
> и был нагружен упругогребрый
> мечами, кольчугами; потом отчалил,
> и в путь желанный понес дружину
> морской дорогой конь пеногрудый
> с попутным ветром, скользя, как птица,
> по-над волнами...
>
> (*Беовульф*, 205–219)

На первый взгляд кажется, что вычурность англосаксонской поэзии заслонит внутреннюю реалистичность и правдивость описания, однако вскоре становится ясно, что Беовульф знает свое дело и приступает к нему осознанно и грамотно. То же самое можно сказать об Одиссее. Когда он покидает остров Калипсо на новом судне, ему приходится плыть по незнакомым морям и самому прокладывать путь без карт или каких-либо иных сведений, но действует он спокойно и целенаправленно. Одиссей распускает паруса, ловит попутный ветер, несущий его вперед, а сам спокойно стоит у руля. В пути он определяет направление в основном по звездам, следя за Плеядами и Волопасом и стараясь внимательно следовать указанию Калипсо о том, что Медведица должна быть все время по левую руку. Так он плывет под парусами семь дней и ночей (V, 269–278). Гомер достаточно просто описывает все эти действия, но все равно становится понятно, что искусство мореплавателя безупречно. Последний из троицы героев, самостоятельно строящих корабль и управляющих им, — Гильгамеш. Когда герой приходит к Водам смерти, он встречает Уршанаби, корабельщика Утнапишти, который велит ему строить лодку, и Гильгамеш немедленно принимается за работу:

Боевой топор он поднял рукою,
Выхватил из-за пояса меч свой,
Углубился в лес, нарубил шестов он, —
Сто двадцать шестов по пятнадцати сажен,
Осмолил, сделал лопасти, к нему принес их.
Гильгамеш и Уршанаби шагнули в лодку,
Столкнули лодку на волны и на ней поплыли.
(*Эпос о Гильгамеше*, X, III, 44–50)

По мере приближения к другому берегу плаванье стало тяжелым, и поэт достаточно реалистично описывает, как Уршанаби велит Гильгамешу отталкиваться от дна шестами до тех пор, пока они не высадятся безопасно на берег. Герои — хорошие моряки, ведь умение построить корабль и управлять им зачастую входит в их обязанности. Когда поэты повествуют о таких вещах, они вставляют в описание убедительные детали, чтобы у слушателей, осведомленных в морском деле, были все основания заинтересоваться рассказом.

Важнее лодки и, быть может, даже вооружения героя — его конь. Никакое другое животное не требует столь детального или столь основательного знания и не вызывает такой сильной привязанности и восхищения. Героические поэты знают лошадей и описывают их с профессионализмом знатока. В героических обществах у коня много функций. Во-первых, это признак богатства. Человек ценится за количество и качество его лошадей и, естественно, гордится ими. Пока набеги остаются почетным занятием, лошади считаются лучшей добычей. Во-вторых, конь незаменим в битве: самый доверенный друг героя, он часто спасает его и помогает одолеть врагов. Когда же битвы уступают место играм или иным испытаниям на доблесть, конные скачки — один из самых любимых героями видов состязаний. В-третьих, знание лошадей ставится очень высоко. Человека, который действительно в них разбирается, почитают как мало кого другого, а несведущий вызывает презрение. Всё это непременные элементы героической традиции, ибо они отражают реальное положение дел, обнаруживаются у большинства народов и отвечают одним и тем же схемам, несмотря на любопытные вариации.

По общему мнению, самое важное в том, что касается лошадей, — это их родословная. Как герои стоят по праву рождения выше других людей, так и кони превосходят других ло-

шадей своей генеалогией, соответствуя хозяину или божественным происхождением, или, по крайней мере, тем, что в их воспитании принимали участие боги. Таковы кобылицы Эвмела из Трои, которые уступают первенство лишь коням Ахилла, – быстрые, как птицы, одной масти, возраста, стати, достойные того воспитания, которое дал им Аполлон в Пиерии[37]. Сигурд еще мальчиком получил от Одина своего коня Грани, чья родословная восходит к коню самого Одина – Слейпниру[38]. Происхождение других коней – например, богатырского коня Манаса, которого зовут Ак-Кула, – еще необычней. Его чудесное рождение в полной мере проявляется в его повадках:

Если земля в туманной мгле, –
Светятся уши у него,
Словно свечи в них зажжены!
Бурей зачато его существо!
(*Манас*, с. 326)

Из той же породы героических коней, что и Ак-Кула, кони Ахилла – Ксанф и Балий, «Коричневый» и «Пестрый», летающие с ветрами. Они – дети Гарпии Подарги, «Быстроногой», рожденные от Западного ветра, посетившего ее, когда она паслась на лугу близ вод Океана[39]. Кони героев несутся так же быстро, как ветер, и справедливо считать их иногда порождением ветра. Восхитительный армянский конь, Джалали, имеет еще более таинственную родословную. Санасар ныряет в море и обнаруживает там прекрасные палаты:

И видит он – привязан конь,
Конь в перламутровом седле.
(*Давид Сасунский*, с. 58)

Богиня-Мать является герою и говорит, что лошадь принадлежит ему. Происхождение великих коней всегда окружено подобными тайнами.

---

[37] *Илиада* II, 763–767.
[38] *Сага о Вёльсунгах*, 13.
[39] *Илиада* XVI, 149–151.

Для того чтобы воздать должное коням и их владельцам и показать все величие героев, поэтический образ коня должен и убеждать, и доставлять удовольствие. Однако внутри этих рамок способы его изображения могут варьироваться от профессиональной оценки до восторженной фантазии. Порой достаточно описать реального коня таким, каким он видится всякому, кто разбирается в лошадях. Так, сербский поэт, описывая коня Бирчанина Илии, обращает внимание прежде всего на его скорость и красоту:

Был то норовистый арабский скакун.
Белый, как снег в горах,
Не будь на нем ни попоны, ни сбруи,
На снегу его не различишь;
Если не будет перебирать он копытами и тихо ржать,
По-лошадиному болтая с пестрой кобылой,
Не заметишь ты его глаз навыкате,
Который так выдается на горделивой голове,
Что одним ударом его отрубишь,
И клинок лба не заденет;
Легко пройдет незамеченным он[40].

Если же мы хотим видеть боевого коня во всем его величии, то это боевой скакун архиепископа Турпена, которого он когда-то забрал у убитого им врага в Дании и на котором теперь несется в бой против сарацин. Поэт тщательно описывает его стать и породистость:

Несет Турпена в бой скакун поджарый.
На загляденье у него все стати[41];
Короткий в бедрах, длинен он боками;
Подъемистый в седле, широк он задом;
Хвост белый у него при гриве чалой;
Он мордой рыжеват и мал ушами.
Коню такому нет на свете равных.
(*Песнь о Роланде*, 1490–1496)

---

[40] Morison. P. 25 (*букв. пер.*).

[41] Эта строка в дословном переводе звучит так: «Конь быстр и благороден породой». Обе эти характеристики существенно важны для героического коня, поскольку они тождественны соответствующим качествам самого героя. – *Примеч. пер.*

Именно таким должен быть конь воина в полном вооружении. Конь живет соответственно тому, как он выглядит, и в последней безнадежной битве он становится могучим союзником архиепископу.

Но далеко не всегда портрет коня столь реалистичен. Восточные поэты чаще всего прославляют достоинства лошадей в весьма метафоричной и гиперболизированной манере. Так, поэма «Похищение кобылицы», где речь идет о существе непревзойденной красоты и редкости, рисует ее образ с должной патетикой:

> Тонка ее голова и худа, уши ее прижаты друг к другу;
> Челка у нее — густая сеть, лоб ее — горящая лампа.
> Выдавая породу, шея ее изгибается как пальмовая ветвь,
> Холка ее гладкая и крутая. На груди ее и горле
> Амулет свисает золотой. Передние ноги ее как пара коней,
> Копыта ее летят вперед быстрее, чем когда-либо летел вихрь.
> Хвост ее взмывает ввысь, гривой же подметает она песок;
> В высоту она — дважды восемь, шестнадцать, выше всех кобылиц[42].

Здесь ощущается поэтическая свобода певца, но все же описание не выходит за рамки устойчивых образов, и в основном поэт говорит о знакомом ему предмете и основывается на фактическом материале. Лишь незначительный шаг отделяет восхваления такого рода от того, что звучит уж совсем необычно. Калмыцкий поэт, воспевающий Джангара, прославляет и его коня, уводя нас уже скорее в мир чудесного. Конь Джангара — монгольский скакун, детальный портрет которого выдержан в традициях цветистого восточного красноречия:

> Лебединая шея — в девять маховых саженей; развевающейся гривы не поймать: челка — словно гусли-бадма; уши — словно кувшинный носок; взгляд — быстрый, соколиный; резцы — белая кошма — словно открытые клещи; клыки — словно жало бурава; круп — черного барса; округлый коричнево-серебристый хвост в восемьдесят и одну маховую сажень; шаг — дробный; четыре черных копыта — булатные. Без смены будет ходить — не пристанет. Весь свет обойдет — не стомится (*Джангариада*, с. 99).

Преувеличений здесь немало, но все же не так много, как может показаться на первый взгляд. Выделенные черты доста-

[42] Blunt H. P. 147.

точно реалистичны, но они излагаются образным языком поэтического восхваления и отвечают той сверхчеловеческой системе ценностей, к которой принадлежит сам Джангар и все, что имеет к нему отношение.

Если конь значит для героя так много, между ними устанавливается особая близость. Гомеровские герои относятся к своим лошадям с исключительным доверием, взывая к их великодушной помощи и прося их напрячь все силы в крайней опасности. Так, Гектор напоминает своим коням — Ксанфу (Каштановому), Подаргу (Яркокопытному) и Лампу (Блестящему), — как хорошо он сам и Андромаха ухаживали за ними, как обильно кормили ячменем и даже поили вином, и просит их теперь отплатить добром за добро[13]. В его владениях с лошадями обращались как с членами семьи. Гектора и его коней связывают очень близкие отношения, и он говорит с ними, как со старыми слугами. Точно так же, разве что не напоминая о полученных милостях, Ахилл зовет коней отправиться вместе с ним за телом Патрокла, а в конных скачках на погребальных играх Антилох понукает своих лошадей обойти коней Менелая, пугая их тем, что, проиграв, они больше не получат еды от Нестора, да и просто будут убиты[14]. В последнем случае не обошлось без игрового юмора, вписывающегося в атмосферу дружеских состязаний, и все же близость коней и владельца очевидна. Герои у Гомера общаются со своими конями как с товарищами и ожидают от них многого.

Что-то в этом роде, но на более примитивном уровне можно увидеть в узбекских поэмах. Когда герой, Алпамыш, всего четырнадцати лет от роду, выбирает себе коня, он точно знает, что ему нужно, и выбирает Байчибара, который служит ему до конца его богатырского пути. Когда молодой герой отбирает и седлает его, конь испытывает очень сильные чувства:

> У Байчибара, наподобие дромадера, подогнулись колени и полились из глаз слезы с кровью, уши он навострил и три раза сильно рванулся, но Алпамыш не выпустил его. Он сразу дал почувствовать свою неимоверную силу. Байчибар еще ранее дал себе слово, что сядет на него тот муж,

---

[13] *Илиада* VIII, 184–190.

[14] Там же. XXIII, 403–405.

который поставит его на ноги, схватив за хвост. «Значит, это и есть мой хозяин», — подумал Байчибар и остался спокойным[45].

Однажды приняв своего хозяина и посчитав его достойным себя, конь становится ему лучшим и самым преданным другом. Проявление упорства и сопротивления в начале показывает, что и конь обладает героической натурой и готов отдать свою привязанность лишь самому лучшему хозяину. Узбекские герои обращаются со своими конями с гомеровской задушевностью и тоже напоминают им о том, что для них сделали. Речь Гороглы в «Хушкелди» пронизана восточной цветистостью и высокопарностью, но чувства его в конечном счете не так уж отличаются от чувств Гектора:

Я давал тебе человеческое молоко, чтобы ты стал прозорливым, как человек. Я давал тебе молоко кобылы, чтобы ты опережал всех в народе. Я давал тебе молоко коровы, чтобы морда твоя напоминала теленка. Я давал тебе молоко мула, чтобы у тебя душа была крепка, как у мула. Я давал тебе молоко ишака, чтобы ты знал дорогу, как ишак. Я давал тебе молоко овцы, чтобы ты стал кротким, как овца. Я давал тебе молоко козы, чтобы ты всегда прыгал, как коза. Я давал тебе молоко верблюда, чтобы ты терпеливо поднимал вьюки, как верблюд. Я давал тебе молоко собаки, чтобы ты отовсюду приходил, как собака. Я давал тебе молоко змеи, чтобы ты повсюду проползал, как змея. Я давал тебе молоко архара, чтобы ты мог лазать по кручам, как архар. Я давал тебе молоко оленя, чтобы ты всегда был зорким, как олень. Я давал тебе молоко барса, чтобы ты был столь же храбрым, как барс. Я давал тебе молоко льва, чтобы ты был сильным, как лев. Я давал тебе молоко тигра, чтобы ты был гневным, как тигр. Я давал тебе молоко свиньи, чтобы ты был всегда жирным, как свинья. Я давал тебе молоко обезьяны, чтобы ты забавлял свой народ, как обезьяна. Я давал тебе молоко слона, чтобы ты имел тело, подобное слону. Я давал тебе молоко медведя, чтобы ты понимал мои жесты, как медведь[46].

Этот фрагмент, вне всяких сомнений, представляет собой каталог. Используя эти отработанные приемы, певец преследовал далеко идущую цель. Они могут служить какой-то повествовательной задаче, а могут быть необходимы, чтобы перечислить все те качества, которые воин хотел бы видеть в своем боевом

[45] Жирмунский, Зарифов. С. 356.
[46] Там же. С. 359.

коне. Так или иначе, приведенный отрывок показывает — даже в столь преувеличенной манере, — что воин готов сделать для своего коня все необходимое, чтобы он превзошел всех остальных коней в героическом пространстве его мира.

Самые удивительные отношения между героем и конем у Марко Кралевича и его Шарца. Шарац играет огромную роль в разнообразных странствиях своего хозяина и, по сути, неотделим от него. Нет ничего, что не сделал бы Марко для своего коня. Он поит его вином, обнимает, целует, обещает ему подковы из золота и серебра или пугает ужасными наказаниями. Поэтому Шарцу под силу почти все. Ускользая от вилы или горного духа, конь взмывает ввысь на длину трех копий. В битве он втаптывает в землю врагов хозяина, а когда тот вызывает на поединок Мура, Шарац догоняет его коня и отрывает ему правое ухо. Когда к Марко и Шарцу приходит старость, они отправляются в дорогу. Однажды Шарац спотыкается и роняет слезу, и Марко понимает, что не будет им доброго пути, и он взволнованно говорит:

Что ж ты, Шарац, верный мой товарищ!
Сотню лет служил ты мне исправно,
Шестьдесят был верным мне слугою,
И ни разу ты не спотыкался,
Лишь сегодня начал спотыкаться,
Обливаться горькими слезами.
Что случится — то известно богу,
Только, знать, хорошего не будет,
Может, я, а может, ты сегодня
Навсегда простимся с головою[47].

Зная, что его собственный конец близок, Марко убивает и хоронит своего коня, чтобы он не попал в руки турок и «не возил на себе их медные кувшины». Такой герой больше привязан к коню, чем к любому из спутников-людей.

Вполне естественно, что в результате возникает самостоятельный образ коня, который по характеру часто подобен хозяину, прежде всего — верностью и храбростью. Конь Сигурда, Грани, напоминает героя неотступной преданностью и

[47] Караџић II, 314; цит. по: *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 327.

страстью к приключениям. Грани делает для хозяина то, чего не сделал бы ни для кого другого. Когда Гуннар вскакивает на него и пытается прорваться сквозь пламя к Брюнхильд, Грани отказывается двигаться с места, а когда на него садится Сигурд, он немедленно слушается. Как замечает Хёгни, он первым начинает оплакивать Сигурда, когда того убивают:

> Конь склонился над конунгом мертвым!
> (*Отрывок Песни о Сигурде*, 7, 3)

Грани — истинный героический конь. Армянский Джалали — это семейный конь, он служит нескольким поколениям семьи, пережив многих хозяев. По сути, он готов выполнять обязанности слуги и делает это чрезвычайно успешно, например тогда, когда сам везет принца Давида из Сасуна в Мсыр. Джалали столь же хитроумен, сколь и силен, и когда Мсра-Мелик пытается захватить его и задержать за высокой стеной, конь прекрасно выходит из положения:

> Разгорелись тогда у Мелика глаза.
> Он сказал:
> — Эй, прикройте ворота плотней!
> Если конь Джалали в наши руки попал,
> Поймаем его! —
> Затворили ворота, и в тот же миг
> Сто верховых окружили коня,
> Заарканить его хотят.
> Тут сказал сам себе жеребец Джалали:
> — О Господи! Как же вырваться мне? —
> Влево бросился, вправо бросился.
> Подлетел к стене.
> Взмолился: — Господи! силу дай мне —
> стену перемахнуть!
> Не уйду — я здесь пропаду. . . —
> Тут силы набрался скакун Джалали,
> И люди его задержать не могли.
> Хоть в сорок аршин ограда была высотой,
> Но прыгнул скакун, перепрыгнул ее
> И скрылся вдали.
> (*Давид Сасунский*, с. 170)

Он ведет себя так, как повел бы себя в сходных обстоятельствах сам герой. Джалали настолько хорошо натренирован на свершение героических действий, что сам знает, как действовать в непредвиденной ситуации.

Описывая жилища, сады, оружие, корабли и копей, героический поэт в полной мере выказывает свое реалистическое искусство, используя детали обыденной жизни для того, чтобы придать повествованию убедительность и основательность. Однако эта задача сталкивается с иной, совершенно противоположной. Героические сказания часто имеют дело с неизвестным или невозможным, и нужно сделать так, чтобы аудитория поверила рассказу. Грубый вымысел должно направлять острое чутье поэта, подсказывающее ему, как такие вещи могли бы происходить. Ситуация, о которой ни поэт, ни аудитория ничего не знают, должна встраиваться в текст поэмы таким образом, чтобы не было резкого разрыва между обыденной жизнью и невероятным вымыслом. Рассказ о воспитании и уходе за конем может быть хорошим примером удивительного, точно так же как он может служить примером потребностей обычной жизни. Мы почти незаметно переходим от возможного к невозможному. Легко допустить, что конь способен думать и чувствовать, и остается совсем крошечный шаг до того, чтобы он понимал опасения и желания хозяина. Калмыцкий конь знает, чего хочет его владелец, и действует соответственно:

> Услыхал эти мысли-слова его борзый сивый конь. Занесет он передние ноги из-за подбородка — три высоких холма один за другим перескочит, подбросит свои прекрасные задние ноги к хвосту — и мчится. Мчится, а сзади, словно пули ружейные, со свистом летят комья земли из-под копыт. Клубится до неба в двенадцать струй туманно-красная пыль от четырех прекрасных его копыт. Прекрасная, как морская раковина, пена выступает на его голове (*Джангариада*, с. 119).

Невзирая на гиперболичность картины, главное ощущение — это достоверность и убедительность: ведь от такого превосходного коня можно многого ожидать. Так и в случае с Марко Кралевичем: когда тот узнает, что турки хотят взимать свадебную пошлину в Косове, он впадает в ярость, которая немедленно передается коню:

Поскакал по Косову он низом,
Распалил юнак лихого Шарца:
Из-под ног его живой огонь сверкает,
Синий пламень из ноздрей струится[48].

За живыми и вымышленными деталями встает совершенно разумное представление о том, что конь понимает желания своего господина и делает все возможное, чтобы ему угодить.

Чрезмерность в изображении коней может зайти достаточно далеко, особенно когда речь идет о преодолении огромных пространств с великой скоростью. Теми же качествами, что и русские лошади, которые способны перескакивать с горы на гору или одним прыжком перемахивать реки и озера, наделены и узбекские кони:

Встретится овраг, он перескачет, встретится склон, он его удерживает, встретится ровное место, заставляет играть, встретится ручей, заставляет подпрыгнуть, встретится арык, заставляет перескочить[49].

Природные препятствия — не проблема для героического коня, они скорее вдохновляют коней, нежели отпугивают. К примеру, Джалали, конь Давида Сасунского, легко справляется и с расстояниями, и с ненастьем:

Когда Давид пустился в путь,
Такой густой туман на землю пал,
Что было пути совсем не видать.
Но, как голубь, летел Джалали сквозь туман.
— Что ж, это дело божьих рук! — Давид говорит. —
И лучше волю дать сейчас коню Джалали:
Куда захочет — пусть бежит. —
То был Джалали! Он летел и летел
И путь семидневный за час совершил.
Поднялся на темя горы,
На вершину горы прискакал и стал.
И вдруг разлетелся туман.

(*Давид Сасунский*, с.281)

Конь может быть орудием своего хозяина, исполняя его желания, но он делает и многое, что лежит за пределами возмож-

[48] Караџић II, 301; цит. по: *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 319.
[49] Жирмунский, Зарифов. С. 371.

ностей самого героя. Некоторые описания того, как это происходит, представляют собой прелестные вариации на старую тему «всадник и его конь».

Коль скоро конь может проявлять подобную ловкость в обычном путешествии, то он, конечно, способен на гораздо большее, если честь его хозяина проходит испытание битвой или чем-то столь же напряженным. Испытанием такого рода может быть пари между двумя героями — чей конь лучше; в последующем состязании выигрывает сильнейший конь, а вместе с ним и сильнейший хозяин. Русский певец повествует, например, о закладе между Дюком Степановичем и Чурилой Пленковичем и о том, какую роль сыграли в этом споре их кони:

И садился Дюк на добра коня,
И поехали они с молодым Чурилушкою Опленковым
По славному раздольицу чисту поля,
И поразъехались с раздольица чиста поля
Во всю-то они пору лошадиную,
И скочили через матушку Непру реку
На добрых на конях богатырских:
Молодой Дюк Степанович, княжецкий сын,
Скочил через матушку Непру реку
На добром коне на богатырском
За целый за помах лошадиный
И за целую за версту он за мерную;
И зглянул он на правую на ручушку,
Как нет подле него товарища
Молода Чурилушка Опленкова:
Чурила-то Пленкович посеред Непры приогрюшился[50].

Фразеология, использованная здесь, восходит к обычной технике верховой езды, но весь эпизод приобретает новый оттенок, поскольку конь предстает своего рода сверхсозданием, наделенным очень необычными дарованиями.

Коль скоро конь может думать, совсем немного нужно, чтобы он мог еще и говорить. Это всего лишь еще один знак близости, связующей коня и его всадника. Говорящий конь в шаманской поэзии — обычное явление. Так, предвидение коня

[50] Рыбников I. С. 108.

спасает от поражения тибетского Кесара[51]; часто говорят лошади в поэмах абаканских татар[52]. Верования легко проникают в героическую поэзию: там конь обладает многими качествами своего господина, а иногда и превосходит его упорством и отвагой. Порой конь поддерживает хозяина, разрешая его опасения и тревоги. Так, в казахской поэме «Саин-Батыр», когда герой готовится к опасному путешествию, его охватывают нехорошие предчувствия, но конь развеивает его сомнения:

Белый конь, удила закусив,
На Саина глаза скосив,
От ушей до хвоста задрожав
И копытом забив и заржав,
Человечьим голосом вдруг
Утешительно заговорил:
«Будь храбрей, Саин, мой друг,
Будь бодрей, забудь испуг . . .
Силу, данную тебе,
Ты сегодня вновь испробуй!
Если сквозь калмычий круг,
Сквозь ряды их крепостей
Не пробьешься ты, Саин,
Так и знай — твоя вина!
Если же из вражьих стрел
Долетит хотя б одна, —
Так и знай — моя вина!
Свистни, гикни, понесусь.
. . . . . .
Я в бою ли не резвлюсь.
Всех врагов как саранчу
По пути я растопчу, —
Э, Саин, смотри, не трусь!»[53]

Герой и конь заключают, как в данном случае, соглашение о том, как вести себя в битве, решив, что, если каждый из них выполнит свои обязанности должным образом, все будет в порядке.

[51] David-Neel. P. 107.
[52] Cohn. P. 40 ff., 80 ff.
[53] Орлов. С. 61.

Дивный армянский конь Джалали обращается к Давиду прямо и открыто, пользуясь привилегией старого слуги семьи героя. Давид — смелый воин, но он разумно тревожится об исходе битвы. Джалали же лишен каких бы то ни было страхов и бросает упреки своему хозяину, говоря, что у него не должно быть сомнений, по крайней мере в том, что касается его коня:

Эй ты, маловер! Отчего твой страх?
Скольких твой меч сразит,
Стольких я своим огненным дыхом спалю!
Скольких твой меч сразит,
Стольких грудью я повалю!
Скольких твой меч сразит,
Стольких копытом я раздавлю!
Не унывай, гони меня!
Лишь не разлучайся со мной!
(*Давид Сасунский*, с. 284)

С таким напарником герою нечего страшиться. Уверенность Давида восстановлена, и он с легким сердцем идет в бой.

Когда близится опасность, кони часто быстрее, чем их хозяева, обнаруживают ее. Тюркские поэты любят подробно описывать такие эпизоды, демонстрируя в действии такие качества коня, как ум и сообразительность. Певцы наделяют коня проницательностью и знаниями, отсутствующими у его владельца, и часто конь оказывается способным предупредить героя о предстоящей опасности или рассказать ему о чем-то, что было тому неведомо. Когда казахский герой хочет отправиться в поход, конь предостерегает его:

Бусурманский царь в побег пошел,
В догон погнался за ним Васинька.
Провещился тут добрый конь
Мудрым языком человеческим:
«Не бегай ты, Васинька голь-кабацкая,
Не бегай ты в землю бусурманскую,
Земля бусурманская хитра, мудра:
Не быть нам обоим живым!»[51]

[51] Орлов. С. 37.

Или, например, когда русский Добрыня долго не возвращается домой и его жена, считая, что он мертв, собирается выйти замуж за Алешу Поповича, конь Добрыни узнает об этом и сообщает новости своему хозяину:

А Добрыня лучился у Царя-града,
А у Добрыни конь потыкается:
«Ах ты волчья сыть, ты медвежья шерсть!
Зачем сегодня потыкаешься?»
Испровещится ему добрый конь,
Ему голосом человеческим:
— Ты ей, хозяин мой любимый!
Над собой невзгодушки не видаешь:
Твоя молода Настасья дочь Никулична замуж пошла
За смелого Алешу за Поповича;
Пир идет у них по третий день;
Сегодня им идти ко Божьей церкви,
Принимать с Алешей по злату венцу[55].

Порой герой испытывает раздражение оттого, что конь предупреждает его об опасности; так происходит, например, с Ильей Муромцем, когда его конь спотыкается на дороге по пути к Соловью-Разбойнику[56]. Однако конь, будучи хорошим слугой, не жалуется и решительно продолжает делать то, чего от него ждут.

Даже находясь без хозяина, конь сохраняет верность, ум и способность говорить человеческим языком. Конь Марко, Шарац, проявляет себя самым наилучшим образом в эпизоде встречи своего господина с Филиппом Мадьярином. Марко пьет в корчме, а Шарац стоит на страже снаружи, когда подъезжает Филипп и пытается прорваться в корчму с конем и со всем прочим. Шарац с честью выходит из положения:

Видит — Шарац у ворот привязан,
Разогнал он серую кобылу,
Чтоб в корчму на белый двор ворваться,
Только Шарац не дает дороги,
Бьет кобылу серую по ребрам.
Рассердился тут Филипп Мадьярин

[55] Рыбников I. С. 165.
[56] Там же. С. 17.

И взмахнул тяжелым шестопером,
Начал Шарца бить перед корчмою,
И вскричал перед корчмою Шарац:
«Боже милый! Горе мне, несчастье!
Погибаю я перед корчмою
От того ль Мадьярина Филиппа,
На глазах у Марко-господина!»[57]

Марко велит Шарцу пропустить Филиппа и в итоге сносит голову Мадьярину. Шарац так же безрассуден и весел, как и его господин. Он не боится закричать, видя опасность, но даже в самые критические мгновения конь сохраняет остроту ума и продолжает контролировать себя и окружающие обстоятельства.

Человеку не так просто завоевать доверие коня. Он должен сначала доказать свою силу и обоснованность своих притязаний, а также продемонстрировать, что может быть истинным хозяином. Когда Давид Сасунский впервые встречается с конем Джалали, который принадлежал его отцу Мгеру и был спрятан в течение многих лет, ему предстоит поразить своими качествами существо, в полной мере наделенное героической гордостью и независимостью. Джалали не знает, кто такой Давид, и тому не удается сразу покорить коня. Конь испытывает вполне естественные сомнения, и его нужно немного поуламывать, прежде чем он будет готов принять нового хозяина:

Увидел Джалали, что перед ним не Мгер,
Копытом оземь грянул конь.
И брызнул из земли огонь.
По-человечески скакун заговорил:
— Ты прах, и в прах тебя обращу!
Что ты будешь делать со мной? —
А Давид сказал: — Сяду я на тебя! —
Джалали говорит: — Я тебя в высоту подыму,
Об солнце ударю, сожгу! —
А Давид говорит: — Я перевернусь
И спрячусь тебе под живот! —
Конь сказал: — Я на горы тогда упаду.
Разобью, искромсаю о скалы тебя! —

[57] Караџић II, 254; цит. по: *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 306–307.

И Давид говорит: – А я повернусь
И на спину сяду тебе! –
Конь сказал: – Если так,
Ты – хозяин, а я твой конь! –
И ответил Давид коню:
Не имел ты хозяина – я стану им!
Не кормили тебя, не поили – я стану кормить и поить!
Не скребли тебя и не мыли – я стану скрести и мыть!
(*Давид Сасунский*, с. 276)

Такие доводы убеждают Джалали, и он становится верным слугой Давида.

После смерти своего хозяина конь чувствует, что его жизнь закончена и лишена всякого смысла. Манас убит, и конь его безутешен:

Манасов конь буланый,
У земли обители дня,
У земли обители ночи
Хрипел и не пил воды,
Пеной исходил и не ел травы.
На ребрах его черные мухи собрались.
Стонет он и стоит у дома,
Ложится он у могилы Манаса,
Засох он, как каменное изваяние
У земли обители дня,
У земли обители ночи,
Ржет он и смотрит в небо[58].

Конь Манаса, а заодно и его сокол, и его собака так горюют, что бог посылает на землю ангела, чтобы узнать, в чем причина их страданий, и затем воскрешает хозяина. Здесь конь не произносит ни слова, и поэтому мы можем предположить, что печаль его слишком велика, чтобы высказать ее словами. Чувства коня после гибели хозяина описывает болгарская песня «Юнак и конь», рассказывающая о том, как лежит мертвый воин с пулей в груди, его соколы улетели, а его белый конь бьет копытом землю и зовет своего господина:

[58] Radlov V. S. 123–124.

«Встань скорей, хозяин смелый,
Ногу вдень в литое стремя,
Натяни рукой уздечку.
Дома мать тебя жалеет,
Дни и ночи горько плачет,
Ты, юнак, теперь не скачешь
Утром рано, поздно ночью
От механы до механы.
Не пируешь ты, хозяин,
Вместе с храбрыми друзьями,
А лежишь в сырой могиле»[59].

Поэт просто и искренне описывает коня, оплакивающего своего хозяина с верностью преданного слуги.

Время от времени тема верности коня вдохновляет героическую поэзию на создание поистине возвышенных образов. Конь Сигурда, Грани, делит с ним опасности и победы, сопровождает хозяина во всех его больших странствиях. Находится он с ним и в минуту смерти. Во «Второй Песни о Гудрун» жена Сигурда рассказывает о гибели мужа и о том, как она узнала о несчастье:

Грани примчался, — слышен был топот, —
Сигурд тогда сам не приехал;
были все кони обрызганы кровью,
в пути утомясь, убийц привезли они.
С Грани пошла я беседовать, плача,
стала расспрашивать, слезы роняя;
Грани понурил голову низко —
знал о беде он: не стало хозяина.
(*Вторая Песнь о Гудрун*, 4—5)

Молчание коня производит сильное впечатление, трогает слушателя больше, чем речь. Придав старой теме новую, удачную форму — образ этот близок обычной жизни и вместе с тем глубоко трагичен, — поэт демонстрирует, насколько хорошо знаком ему простой человеческий опыт, стоящий за традиционной темой верного коня. Другая, поистине поразительная, обработка этой темы встречается в «Илиаде». Ахилл наконец возвраща-

[59] Державин. С. 91.

ется на поле битвы, и Гомер тщательно готовит нас к этому великому событию. Вскочив на колесницу, Ахилл обращается к своим коням и просит их, если он погибнет, не оставлять его тело на поле брани, как случилось с телом Патрокла. Затем конь Ксанф опускает голову, так что грива касается земли, и говорит (голос ему дает богиня Гера):

> Вынесем, быстрый Пелид, тебя еще ныне живого;
> Но приближается день твой последний! Не мы, повелитель,
> Будем виною, но бог всемогущий и рок самовластный.
> Нет, не медленность наша, не леность дала сопостатам
> С персей героя Патрокла доспех знаменитый похитить:
> Бог многомощный, рожденный прекрасною Летой, Патрокла
> Свергнул в передних рядах и Гектора славой украсил.
> Мы же, хотя бы летать, как дыханье Зефира, стали,
> Ветра быстрейшего всех, но и сам ты, назначено роком,
> Должен от мощного бога и смертного мужа погибнуть!
>
> (*Илиада*, XIX, 408–417)

Гомер с непревзойденным мастерством переходит от обычного мотива «героя, собирающегося в битву» к тому, что конь предсказывает его смерть. С присущими грекам обстоятельностью и разумностью Гомер сначала заставляет коня понять слова Ахилла, а потом объясняет чудесные последствия вмешательством богини. Все играет поэту на руку; даже пророчество коня можно объяснить древним поверьем в то, что лошади наделены пророческим даром[60]. Сцена становится особенно реалистичной, когда Ахилл гневается на коня и говорит ему, что прекрасно знает о противостоящем ему рокс, но будет сражаться до тех пор, пока троянцы не устанут от войны.

Еще один пробный камень для героической поэзии — это чудовища. Несмотря на то что поэт почти наверняка верит в них, он не знает, как они выглядят, и тем не менее должен изобразить их достоверными и устрашающими. Конечно, певец может опереться на традицию, но и она может располагать очень скудными сведениями, и тогда ему не с чем особенно работать. Иначе обстоит дело с «литературными» авторами: они рисуют своих монстров, совершенно ясно осознавая, что они

[60] Samter. *Volkskunde in Homer*. Berlin, 1923. P. 89 ff.

вымышлены и игра воображения во всем, что их касается, вполне допустима. Камоэнс, Расин и Ариосто творят своих мрачных чудищ и описывают их так живо и подробно, поскольку некому их опровергнуть. То же самое справедливо и по отношению к таким полуаллегорическим фигурам, как вергилиевская Молва и мильтоновский Грех. В подобных случаях бросаются в глаза причудливость изображения, чрезмерная уродливость чудовищ, которые, поскольку на свете их нет, не укладываются в рамки биологических законов. Иначе обстоит дело в героической поэзии. Поэт верит в то, что чудовища существуют, что они отвратительны и ужасны. Больше ему руководствоваться нечем, и потому изображения определяются этими двумя критериями. Надо как-то убедить аудиторию, наделив свое творение правильной мерой страха и ужаса.

Проще всего изобразить чудовище, предположив, что каждый знает, что это такое, и потому не нуждается в подробных описаниях. Подобный метод допустим, если певец и его аудитория разделяют одни и те же представления о сверхъестественных существах, населяющих мир. Так происходит у армян, чьи поэмы полны злобных демонов — дэвов. Дэвы играют в действии существенную роль и причиняют героям множество неудобств, но их внешний вид не описывается, поскольку поэт и его аудитория вполне согласны друг с другом в том, что описывать его в данном случае не нужно. Важно не то, как выглядят дэвы, а то, как они действуют, поступки же их изображены достаточно реалистично — они действуют как люди, то есть понятно и естественно. Примером такого искусства может служить эпизод, в котором герой Мгер вступает в схватку с дэвом. Двое слуг дэва не дают ему напиться из источника, Мгер убивает их, а потом находит пещеру самого дэва и его жены, которая влюбляется в героя и предлагает ему свою помощь. Мгер удаляется и выжидает удобного момента. Повествование двигается дальше, и следует рассказ о том, что делает Белый Дэв (таково его имя):

Выпил Белый Дэв и поел,
Захмелел. Воды захотел.
Долго, долго с горы глядел,
Никого в горах не видать,
Не несут водоносы воды,

Говорит: — Не случилось ли с ними беды?
Чую — встретился им человек-богатырь. —
Поднялся Белый Дэв и сел
На вихря-скакуна, помчался к роднику.
Вдруг видит: у его пещеры, на тропе,
Сидит огромный кто-то, как гора,
Конь огнедышащий пасется рядом,
А под утесом стоит водонос.
И крикнул Мгеру Белый Дэв:
— Эй, человек! Ни птицы на крыле,
Ни змеи на пупке
Не долетят сюда, не доползут,
А как же ты дерзнул прийти
Сюда ко мне?

(*Давид Сасунский*, с. 141)

Мгер называет себя и говорит, что пришел сразиться с дэвом. После этого история быстро близится к финалу. Белый Дэв делает весьма бесчестное предложение:

— Вайц-вай! Добро пожаловать сюда!
Встань, в мой шатер войди,
Мы попируем до утра,
Поборемся потом.
— Нет, — Мгер ответил, —
Предки мои оставили мне завет:
Как только встанешь перед врагом,
Не откладывай битвы с ним. —
Тут Дэв на Мгера коня погнал,
А Мгер на Дэва коня погнал.
Три дня и три ночи бились они,
Никто не одолевал.
Как только Дэва ухватывал Мгер,
Он в теле его рукой увязал,
Как будто из теста был сделан Дэв.
Лишь на третий день Мгер его убил,
Армаган в седло посадил,
Воротился мигом домой.

(*Давид Сасунский*, с. 142)

За исключением краткого намека на то, что демон сотворен из субстанции, подобной тесту, он изображен весьма похожим на

человека. Это хитрое и коварное существо, чьи действия, мало чем отличающиеся от поведения людей, не требуют детального описания.

Здесь мы имеем дело с простейшим способом изображения чудовищ, однако он возможен только в том случае, если аудитория знает о них и не требует более полной информации. Намного чаще слушатели ожидают чего-то пострашнее, но поэты обычно довольно сдержанны и не отваживаются сильно рисковать. Рассказывая об этих невиданных существах, они стараются приспособить описание к своей реалистической манере (как они ее понимают). Поэтому даже тогда, когда они рисуют, казалось бы, ясную и отчетливую картину, многое остается туманным и недосказанным. Возьмите, например, рассказ русского певца о чудище Тугарине, которого повстречал Алеша Попович:

Видел я Тугарина Змеевича,
В вышину ли он, Тугарин, трех сажен,
Промеж плечей косая сажень,
Промежу глаз калена стрела,
Конь под ним как лютой зверь,
Из хайлища пламень пышет,
Из ушей дым столбом стоит[61].

Алеша сообщает только, что Тугарин — чудовищного роста и что он изрыгает дым и пламя. Этих деталей достаточно, чтобы придать чудищу грозный и ужасающий вид, однако поэт многое оставляет непроговоренным, чтобы не лишать свое творение убедительности. В других описаниях у Тугарина есть еще и крылья, но атмосфера недосказанности сохраняется и принцип правдоподобия не нарушается слишком явно.

Автор «Эпоса о Гильгамеше» использует схожую, но более совершенную технику, когда повествует о походе Гильгамеша и Энкиду против Хумбабы. Великан охраняет кедровый лес, которым хочет завладеть Гильгамеш, он наделен особой силой, дарованной ему богами солнца и бури, но его облик и нрав остаются неясными. Поэт так говорит о нем:

Чтобы стерег он лес кедровый,
Ему Эллиль вверил Страхи людские.

[61] Киреевский II. С. 72.

Хумбаба — ураган его голос,
Уста его — пламя, смерть — дыханье!
Я слыхал, что тяжек путь к тому лесу —
Кто же проникнет в средину леса?
Чтобы стерег он лес кедровый,
Ему Эллиль вверил Страхи людские.
И кто входит в тот лес, того трепет объемлет.
(*Эпос о Гильгамеше*, СВ, III, IV 1, V 1 – IV 2, V 6)

Даже когда дело доходит до боя героев с Хумбабой, поэт не становится менее сдержанным. Победу героям обеспечивает молитва Гильгамеша, обращенная к богу Солнца. Божество посылает им в помощь восемь ветров, которым Хумбаба бессилен противостоять. Оказавшись в безнадежном положении, чудовище ведет себя совершенно по-человечески и просит пощады:

Ты, Гильгамеш, пощадить меня должен!
Ты будешь господином, рабом я буду!
(*Эпос о Гильгамеше*, XT, IV, 22–23)

Герои не внемлют его мольбе, и голова Хумбабы летит с плеч. Однако, несмотря на то что Хумбаба — страшный зверь, поэт делает его вполне реальным, частично затуманив его облик, а частично заставив великана вести себя как человек. Таким образом преодолеваются основные трудности, встающие перед поэтом при изображении чудовища.

Метод, используемый в «Эпосе о Гильгамеше», характерен для большинства героических поэм. Так, среди множества драконов, действующих в этих историях, лишь немногие удостаиваются пристального внимания. На самом деле редко встречается что-то большее, нежели простое указание на то, что они изрыгают пламя. Например, древнескандинавские поэты говорят о драконе Фафнире, сраженном Сигурдом, только одно:

Один ты убьешь свирепого (*букв.* огнедышащего) змея,
на Гнитахейд он лежит, ненасытный.
(*Пророчество Грипира*, 11, 1–2)

Каждый может предположить, что дракон дышит огнем и голоден, и поэт не испытывает никакой потребности сообщать что-то еще. Немногим более подробно охарактеризован дра-

кон в «Беовульфе», хотя он и играет в поэме весьма значительную роль и становится причиной смерти героя. Как и Фафнир, он охраняет клад с золотом и бросается на всякого, кто подходит близко; его действия несут смерть, но каким образом дракон нападает, остается неясным. По сути дела, о нем сказано только то, что он изрыгает пламя. На это характерное свойство дракона поэт указывает и тогда, когда впервые нарушается покой чудовища:

> Огонь извергая, жизнекрушитель
> зажег жилища; пламя взметнулось,
> пугая жителей, —
> (*Беовульф*, 2312–2313)

и когда оно выползает из своей пещеры на бой с Беовульфом:

> Вылез затем огнедышащий, извивающийся и ползущий,
> спешащий судьбе навстречу.
> (*Беовульф*, 2568–2569, *букв. пер.*)

Описывая последнюю схватку Беовульфа и дракона, поэт решается на большее. После всего произошедшего ему приходится пояснить, как дракон смертельно ранил Беовульфа и как был сражен сам. Певец собирается с духом и говорит:

> Тут, с третьего раза, метнувшись на недруга,
> червь огнедышащий, бич смертных,
> поверг на землю вождя державного —
> клыки драконьи вонзились острые,
> ядоточащие воителю в горло,
> и кровь потоком на грудь излилась!
> (*Беовульф*, 2688–2692)

Дракон, похоже, может не только изрыгать пламя, но и кусаться, однако общие его очертания так и остаются смутными. Он олицетворение ужаса и страха, и нет никакой необходимости вдаваться в излишние подробности.

Драконы, конечно, существа, достаточно знакомые безыскусному воображению, а потому не требующие точной обрисовки. Однако временами древним поэтам приходится иметь дело с очень необычными чудовищами. Правда, даже в этих случаях они имеют обыкновение следовать той же пове-

ствовательной технике, то есть полагаться на смутный ужас и невнятный страх. Именно так поступает автор «Беовульфа» с Гренделем и его матерью, и результатом такого выбора становятся несколько эпизодов, которые можно отнести к самым значительным его удачам. В случае с Гренделем главное не внешний облик чудовища, а его поступки, и в тот момент, когда он впервые появляется в поэме, поэту важно подчеркнуть именно его действия, а не что-либо другое:

> тогда, не мешкая,
> грабитель грозный тать кровожорный
> похитил тридцать мужей-воителей.
> (*Беовульф*, 120–122)

В сцене, когда Гренделъ возвращается в чертог Хродгара и встречается в единоборстве с Беовульфом, атмосфера таинственности сохраняется, как и подобает эпизоду, разворачивающемуся во мраке ночи. Чудовище хватает спящего человека, пьет его кровь и поедает плоть. Беовульф схватывается с Гренделем врукопашную, борется с ним и в конце концов отрывает ему руку. Оказывается, у Гренделя есть рука, но в целом о его внешнем виде сказано совсем немного. Рука эта мастерски используется прежде всего в поэтических целях. Она выставлена на всеобщее обозрение:

> Тому свидетельство люди увидели,
> когда победитель под кровлей дворцовой
> поднял высоко плечо с предплечьем —
> острокогтистую лапу Гренделя.
> (*Беовульф*, 834–837)

Тем же способом описывается мать Гренделя, когда Беовульф впервые видит это чудовище в его логове:

> Пред ним предстала
> пучин волчица женочудовище.
> (*Беовульф*, 1517–1518)

Беовульф вступает в схватку и с ней, в конце концов сносит ей голову, и это практически все, что мы о ней знаем. Подобные чудовища кажутся особенно монструозными, сохраняя несколько таинственный вид.

Как правило, героические поэты изображают своих чудовищ с недосказанностью, приправленной элементами реалистического описания, но попадаются и исключения, которым мы обычно можем подыскать разумные причины. Казахский поэт, слагающий сказание об Алпамыше, в целом реалистичен и стремится к правдоподобию, однако, описывая отвратительное существо, которое уничтожает его герой, он позволяет себе отступить от принятой манеры изложения:

Грудь его широка, как щит,
Нос его велик, как холм,
Коренной зуб его как кетмень,
Его глотка как огромная могила.
Там, где он сидит, охватывает место шестирешеточной юрты.
Уши его как щит батыра,
Нос его как растолоченная шелуха проса,
Глаза его как глубокая темница,
След его ног как место очага огня,
Рот его как каган,
Коренной зуб как нож,
Его ноздря как пещера,
Подбородок его был величиной с корзину[62].

Певец, знающий, что из себя представляет реальный мир, видимо, пытается вообразить монстра и описать его таким, каким он должен быть на его взгляд. Многие сравнения указывают лишь на размер чудовища, другие только намекают на зрительный образ, но, невзирая на то, что все эти черты не очень конкретны, необходимый эффект — перед нами нечто гигантское и ужасное — достигнут. Орозбаков тоже описывает в своем «Манасе» великана Малгуна, охраняющего границы Катая. Нет сомнений, что персонаж этот пришел из древней легенды, и поэт, достаточно современный и к тому же сознающий стоящие перед ним трудности, справляется со своей задачей наилучшим образом:

Лишь Малгун остался вдали,
Подозренья в душу вползли.
Подобна взгорью его голова,
Подобна дому его булава,
Подобно грому кашляет он!

[62] Орлов. С. 31.

Был сюда Малгун привезен
Из города великанов.
Словно стены — плечи его,
Человечьей речи его
Обучало несколько ханов.
Поставили в карауле его,
Не пробивают пули его:
Панцирь железный на теле его,
В шубу стальную одели его!
Главный в карауле — Малгун,
Славный караульщик Малгун.
(*Манас*, с. 248–249)

По сравнению с казахским чудовищем Малгун выглядит слегка прозаично и заурядно: Орозбаков настолько жаждет подогнать его под человеческую модель, что не тратит времени на упоминание о его монструозных качествах. И все же Малгун остается устрашающим и необычайным, а нам, разумеется, любопытно услышать, как киргизские герои, полагающиеся в общении со своими врагами на силу оружия и крепость рук, будут обходиться с ним. Их погоня за великаном длится шесть суток, и даже великому Алмамбету не удается пробить своим копьем неуязвимого циклопа, поскольку тот отбивает каждый удар своей огромной дубиной. Единственное слабое место Малгуна — его шея, она остается незащищенной, и именно этим воспользовались в конце концов Алмамбет и юный Сыргак, отрубив ему мечом голову. Достоверность Малгуну Орозбаков придает самим ходом битвы: та и другая сторона обмениваются мощными ударами, и воинское мастерство побеждает магическую защиту. Малгун возникает в повествовании не случайно. Он — сверхъестественное существо, страж, охраняющий границы Катая, — справедливо побежден чисто человеческой силой, поскольку никто другой не может превзойти киргизских героев. Чтобы придать особую важность этому маленькому поучению, поэт решил сделать из Малгуна страшное чудовище.

Якутский поэт, берясь за создание образа демона, действует совсем в иных обстоятельствах, так как его аудитория действительно верит в демонов и отводит им значительное место в своих религиозных представлениях. Вне всяких сомнений, он творит, основываясь на расхожих взглядах и ве-

рованиях, а значит, нарисованная им картина вызовет полное доверие у слушателей. И он, безусловно, достигает нужного результата:

> Он был об одной черной ноге, что столбом росла из паха. Громадная вороватая рука росла из грудной кости. Был у него один только глаз, как раз посреди лба, такой, как вымерзшее озеро. Переносье у него громадное, как спинная кость худого быка. Окладистая седая борода похожа на старинный нагрудник из медвежьей шкуры. Вместо рта зияло что-то вроде оврага, и торчали там семь зубов, зеленых, каждый величиной с скобель, и темно-синий язык, словно зеленая селезенка[63].

Коль скоро якуты верят в демонов, поэт заставляет своего монстра соответствовать их страхам.

В этом отношении Гомер тоже являет собой исключение из общего правила. У него не так много чудовищ, но с теми, что есть, он обращается своим, особым образом. Обладая по-гречески ясным восприятием видимых вещей, он не плутает в тумане или неопределенности, но взваливает на себя сложнейшую задачу создания живого зрительного образа и пытается сделать так, чтобы тот был достоверным и убедительным. Порой ему удается вызвать ощущение чего-то ужасного всего несколькими словами, ничего не добавляя. Так, например, ему достаточно двух строк, чтобы разобраться с Химерой, сраженной Беллерофонтом, со всей ее гибридной природой и огненным дыханием:

> Лев головою, задом дракон и коза серединой,
> Страшно дыхала она пожирающим пламенем бурным.
> (*Илиада*, VI, 181–182)

Дело сделано так быстро, что у нас не остается времени на то, чтобы углядеть в ее облике нелепость или разузнать поточнее, как же выглядит эта тварь. То же самое и с великаншей, которую спутники Одиссея встречают в стране лестригонов; ей сопутствует выразительная недосказанность:

> ...они там супругу владыки
> Встретили, ростом с великую гору, — они ужаснулись.
> (*Одиссея*, X. 112–113)

[63] Ястремский. С. 27.

Нет необходимости говорить что-то еще, поскольку все ощущение от устрашающего размера великанши уже передано тем чувством ужаса, которое испытывают люди. Со Сциллой дело обстоит сложнее. Она принадлежит к морским чудовищам, и любое ее описание должно учитывать пристрастие слушателей к всевозможным морским байкам и их жутким подробностям. Потому-то Гомер сильно рискует, доверив Киркс нарисовать портрет Сциллы: та лает таким же пронзительным голосом, как новорожденный щенок, у нее двенадцать лап, шесть шей, и на каждой из них по голове с тремя рядами частых, тесно прижатых друг к другу зубов[64]. Сцилла — весьма продвинутый вариант полипа, и тщательный подсчет ее конечностей позволяет предположить, что она приходится родственницей гигантским осьминогам и чудовищным спрутам из морских легенд. Как показывают минойские и микенские геммы и печати[65], в Эгейском мире ходило множество сказаний о морских чудищах, изображавшихся с живой и причудливой фантазией. Гомер мог быть знаком с этой традицией, и здесь он использует ее самым наилучшим образом. Он сильно рискует, но успешно преодолевает все сложности именно благодаря своей точности и конкретным деталям.

Этому смелому эксперименту мы можем противопоставить гомеровское описание циклопов, в частности Полифема. Он — одноглазый великан, пожирающий людей, а с таким существом, невзирая на всю его популярность в легендах и фольклоре, нужно обращаться бережно. Гомер берется за сложное дело с уверенностью мастера, в совершенстве владеющего своим искусством, и рисует чудовищный облик Полифема недрогнувшей рукой реалиста. В первый раз мы видим его спящим посреди своего стада за пределами пещеры[66]:

> Муж великанского роста в пещере той жил; одиноко
> Пас он баранов и коз и ни с кем из других не водился;
> Был нелюдим он, свиреп, никакого не ведал закона;

---

[64] *Одиссея* XII, 85–93.

[65] H.Dussaud. *Les Civilisations préhelléniques*. Paris, 1914. P. 417 ff.

[66] С. Боура понимает буквально глагол ἐνιαύω, употребленный в данном месте «Одиссеи». Однако он стоит в имперфекте и означает «имел обыкновение спать», так что перевод Жуковского – «жил» — вполне адекватен, тем более что, когда Одиссей первый раз приходит со спутниками в пещеру, Полифема там нет. — *Примеч. пер.*

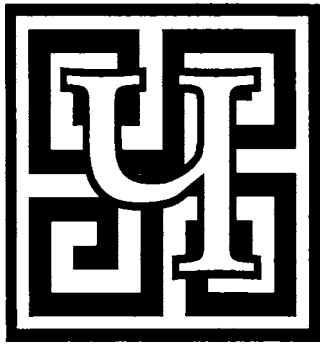
Видом и ростом чудовищным в страх приводя, он несходен
Был с человеком, вкушающим хлеб, и казался лесистой,
Дикой вершиной горы, над другими воздвигшейся грозно.
(*Одиссея*, IX, 187–192)

Полифем, несомненно, кошмарное существо, и он действует вполне в соответствии со своим обликом, когда поедает спутников Одиссея, предварительно швырнув их оземь «как щенят». У циклопа нет друзей даже среди его собратьев, и он отвратителен, когда засыпает, опьянев от вина, поднесенного Одиссеем. Однако в этих жутких качествах есть что-то человеческое, пусть даже это искаженные и преувеличенные человеческие недостатки. Гомер почти заставляет нас сочувствовать Полифему, когда тот, потеряв свой единственный глаз, нежно обращается к любимому барану и спрашивает его, почему он не уходит первым из пещеры, а медленно влачится в конце стада. Полифем, хорош он или плох, убедителен потому, что в нем есть нечто человеческое. Тот, кто мог бы стать безликим людоедом, поедающим людей чудовищем, лишенным какой бы то ни было индивидуальности, превращается в простодушного пасторального великана, безобразного и грубого, но временами почти трогательного и всегда достоверного.

Таким образом, героическая поэзия придает правдоподобие и солидность даже своим самым невероятным темам, порой вводя их в зримый, реальный мир, а порой соотнося с общепринятым опытом. Это позволяет аудитории зрительно представить чудесные события и необычные существа и получить определенное впечатление. Подобные эпизоды рассчитаны на непосредственный и живой отклик, и нет никаких сомнений в том, какой реакции добивается их создатель. Он может достичь своей цели, потому что задача его искусства – всегда добиваться яркого изображения предметов и событий. В силу того, что поэт привык описывать вооружение, лошадей и жилища, он может описать и многие другие вещи, лежащие за пределами его непосредственного опыта, но не его воображения. И в этом смысле чрезвычайная простота его восприятия оказывается очень ценным качеством. Он смотрит на вещи прямо, без колебаний или оговорок, и способен создать ту целостность впечатления, которая делает их реальными.

ГЛАВА 5

МЕХАНИЗМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ



итатель героической поэзии непременно обратит внимание на огромное количество детализированных описаний. Сами по себе они вполне тривиальны, и автор современного романа или повествовательного поэтического произведения, скорее всего, их опустил бы. Однако подобные описания предусмотрены самим механизмом героического повествования и необходимы для того, чтобы сделать его последовательным и объективным. Если их нет, слушатель может утерять нить событий и упрекнуть поэта в пренебрежении своими обязанностями. Но подобные эпизоды могут стать занимательными и содержательными и внести свой вклад в общее впечатление, создаваемое поэмой. Они не привлекают особенного внимания; это не концертные номера, но в отведенных им рамках они могут иметь свое неподдельное очарование и приумножить удовольствие слушателя, представляя в новом свете и самих персонажей, и их жизненные обстоятельства. На самом деле, в таких сценах поэты часто не ограничиваются решением сиюминутных задач, а с их помощью придают действию новый поворот или неожиданную декоративность, которые на какое-то время притягивают наш взгляд. Эти эпизоды в той или иной степени присутствуют во всех ответвлениях героической поэзии с весьма схожими целями; тем самым то, что во многих случаях можно было бы счесть лишь расхожим повествовательным механизмом, приобретает поистине законченную поэтическую форму.

Во-первых, героическая поэзия часто изображает приходы и уходы. Появление и отбытие персонажа всегда описывается с большим тщанием. Герой прибывает в незнакомый дворец, где его радушно встречают и развлекают, однако то, как обставлен его приезд, может показать и отточенность героического

поведения, и манеру обращения великих мужей друг с другом. Гостеприимство и любезность — героические добродетели, и выказывать их следует даже тогда, когда это не так уж важно для развития сюжета. Так, в «Беовульфе» герой приплывает вместе с товарищами на корабле к чужому берегу. Их замечает дозорный, который скачет к ним, чтобы узнать, кто они такие. Сначала он называет себя, объясняет свои обязанности, затем спрашивает у чужеземцев, кто они, признает, что они явно люди не простые, но требует, чтобы и они, как это принято, формально представились. Беовульф вежливо отвечает, сообщая, что он прибыл с дружескими намерениями. Стражник не берет на себя ответственность открыто признать его слова правдой, но ведет всю дружину в замок Хродгара, где их встречает Вульфгар и расспрашивает еще раз. По-видимому, именно такая процедура предшествовала тому, чтобы представить гостей конунгу:

> Туда вошел он, где старый Хродгар
> сидел седовласый среди придворных;
> там на помосте, перед престолом
> славного пастыря, пред ликом Хродгара
> встал Вульфгар, он знал порядок
> (*Беовульф*, 356–360)[1]

Оказавшись перед властителем, Беовульф немедленно называет себя и свой титул. Хродгар признает в нем друга семьи и обращается к Беовульфу с формальной приветственной речью. Он видит, что тот пришел к нему на помощь и предлагает ему все, что имеет сам. Эта сцена прихода и приветствия имеет ритуальную окраску. Личность гостя должна быть установлена, его следует расспросить и лишь потом, если ответы его покажутся удовлетворительными, принять как старого друга. В мире, где несть числа врагам, некоторая осторожность не повредит, но это никак не мешает хозяину вести себя с великодушием и королевским достоинством.

У Гомера чужестранцы тоже часто прибывают ко двору властителей, но там отсутствуют предосторожности, к которым прибегают в «Беовульфе», как если бы в гомеровском мире, с

[1] Перевод В. Тихомирова, с небольшими изменениями. — *Примеч. пер.*

его островами и уединенными долинами, риск нежданного вражеского вторжения был меньше. В каждом случае порядок более или менее один и тот же. Чужеземец приходит, его приветствует хозяин, который ни в коем случае не спрашивает у гостя сразу, как его имя. Сперва он должен умыться и поесть, и только потом происходит формальное представление, и обычно обнаруживается, что гостя и хозяина связывают некие узы. Так Телемах приветствует Афину, появляющуюся в чужом обличье на Итаке[2], так Менелай принимает Телемаха в Спарте[3]. В одном из эпизодов подобная процедура происходит в весьма необычной обстановке. Когда Одиссей отваживается проникнуть в палаты Кирки, она не спрашивает его, кто он, но предлагает ему напиток, который должен превратить его в зверя. Здесь знакомый ритуал слегка нарушается. Одиссей заносит над Киркой меч, вроде бы собираясь убить ее, и тут-то она и спрашивает, кто он такой[4]. Привычный порядок соблюден, пусть и в необычных обстоятельствах. Еще одно небольшое отклонение от традиций — прибытие Одиссея на остров феаков. Он выброшен на берег морем и одалживает одежду у царской дочери Навсикаи, которая отводит его во дворец, но из скромности предоставляет ему возможность самому войти в царские палаты. Одиссей прямо идет к царице и на коленях просит у нее милости[5]. В неожиданной ситуации царица полностью соблюдает обычай. Одиссея омывают и кормят, а затем приходит время вопросов. Разумеется, особый случай и требует особой разработки. Но он свидетельствует о том, насколько Гомера занимает чисто человеческая сторона дела, а подобная сцена позволяет ему показать особенности характера его героев. Киргизские поэты, так же как автор «Беовульфа» и Гомер, с особым вниманием описывают приход героя. В одной из песен, когда Алмамбет появляется в жилище великого Манаса, стражник вежливо, но настойчиво расспрашивает его. Алмамбет отвечает в том же тоне, но так и не называет себя:

---

[2] *Одиссея* I, 103 и след.
[3] Там же. IV, 20 и след.
[4] Там же. X, 312 и след.
[5] Там же. VIII, 139 и след.

Ничего не ищу, я путник,
Спрашиваю дорогу,
Я пришел из земли царей,
Скажи своему господину,
Я пришел из земли царей,
Скажи своему господину[6].

Стражник допускает Алмамбета к Манасу, и теперь тот спрашивает у Алмамбета, кто он. Алмамбет долго рассказывает об истории своего рода и лишь в конце называет свое имя. Реакция следует незамедлительно. Манас краток:

Если ты сын Кара-хана,
Если ты герой Алмамбет,
Дай мне свою руку[7].

Гостя принимают как друга, Манас не жалеет ничего для того, чтобы он чувствовал себя как дома и заваливает его подарками. Так же как гомеровских героев, Алмамбета сразу после приезда зовут за стол, причем сам Манас заказывает для него угощение, столь милое сердцу киргиза:

Быстро поставьте котел на огонь,
Налейте в него свежих сливок,
И сахару положите,
И приготовьте нам хорошего чаю,
Поставьте перед Алмамбетом!
Пусть полон будет его рот горячей пищи,
И пусть будет увеселение глазам его[8].

Это на самом деле особый случай — встреча положила начало долгой и великой дружбе, но певец использует приемы, в принципе характерные для изображения встречи чужеземца в киргизской поэзии. Однако в данном контексте вполне обыденное приобретает некое величие и значимость.

Но не всякий приезд так прост. Герой, как бы велик он ни был, может прибыть в таком состоянии, что его предполага-

[6] Radlov V. S. 55 (*букв. пер.*).
[7] Ibid. V. S. 57 (*букв. пер.*).
[8] Ibid. V. S. 57 (*букв. пер.*).

емый хозяин или хозяйка ума не приложат, что делать с таким гостем. Чтобы встретить странного посетителя, не нарушив привычного порядка, требуется несколько пересмотреть традиционные приемы. Так, когда Гильгамеш на своем пути к краю мира приходит к дому богини-виночерпия Сидури, потрепанный и дикий вид приближающегося героя сильно ее пугает:

Хозяйка издали его увидала,
Своему она сердцу, помыслив, вещает,
Сама с собою совет она держит:
«Наверное, это убийца буйный,
Куда он стремится в своем безумье?»
Увидав его, хозяйка затворила двери,
Затворила двери, засов заложила.

Гильгамеш слышит шум и спрашивает у хозяйки, почему та закрыла двери, и она отвечает:

Почему твои щеки впали, голова поникла,
Печально сердце, лицо увяло,
Тоска в утробе твоей обитает,
Идущему дальним путем ты лицом подобен,
Жара и стужа лицо опалили?
(*Эпос о Гильгамеше*, X, I, 15 и след.)

Гильгамеш изо всех сил стремится рассеять ее сомнения и рассказывает ей свою историю. Он объясняет, что причина его грусти — не долгое странствие, а смерть друга Энкиду, о котором он говорит долго и трогательно, одновременно сообщая о том, что сам он ищет бессмертия. Сидури живо подхватывает эту тему и излагает Гильгамешу свою собственную философию жизни ради удовольствия и наслаждения каждой ускользающей минутой. Для истории Гильгамеша этот эпизод имеет почти метафизическое значение, но вводится он в повествование как искусная вариация на знакомую тему — герой приходит в чужой дом.

Разумеется, бывают случаи, когда прием, оказанный герою, можно назвать каким угодно, только не вежливым. Но и здесь поэты стремятся сохранить нечто от традиционной схе-

мы, хотя и приспосабливают ее к изменившимся обстоятельствам, как это делает Гомер в истории об Одиссее у циклопа. Одиссей приходит в пещеру циклопа без приглашения, когда хозяин пасет свои стада. Возвратившись, циклоп задает привычные вопросы: кто его гости, откуда пришли, где их корабль, но спрашивает он грубо и предполагает, что чужеземцы — пираты. Тем самым ответ Одиссея кажется вполне оправданным. Он сообщает, что они приплыли из-под Трои, но, подозревая, что у циклопа недобрые намерения, лжет, что их корабль разбит. Он не называет своего имени — ведь обычай требует, чтобы его сперва накормили. Но вместо этого циклоп сам сжирает двоих гостей и лишь затем, следуя заведенному порядку, спрашивает у Одиссея, кто он такой. Одиссей опять-таки соблюдает процедуру, но снова лжет, говоря, что имя его «Никто»: этот обман сослужит ему потом добрую службу. Наконец, приличия требуют, чтобы хозяин одарил гостя, и Одиссей рассчитывает получить что-нибудь от циклопа. Этот мотив обыгрывается весьма изящно и достигает высшей точки, когда циклоп, которому превосходное вино, привезенное Одиссеем, уже ударило в голову, говорит:

> Знай же, Никто, мой любезный, что будешь ты самый последний
> Съеден, когда я разделаюсь с прочими; вот мой подарок.
>
> (*Одиссея*, IX, 369–370)

В этой сцене традиционные приемы по-прежнему присутствуют, но они подчинены новой задаче — подчеркнуть жестокий нрав циклопа.

В другом месте Гомер опять переосмысливает традиционную тему, на сей раз по-новому, но с не меньшим успехом. Когда Приам отправляется к Ахиллу, чтобы выкупить тело Гектора, он сильно рискует. Ахилл — заклятый враг Приама и его семьи, а старик идет к нему один. Он прямиком входит в палатку, где Ахилл, только что поев после долгого воздержания, сидит с двумя своими товарищами. Он не замечает Приама:

> Старец, никем не примеченный, входит в покой, и Пелиду
> В ноги упав, обымает колени и руки целует —
> Страшные руки, детей у него погубившие многих!
> Так, если муж, преступлением тяжким покрытый в отчизне,

Мужа убивший, бежит и к другому народу приходит,
К сильному в дом — с изумлением все на пришельца взирают —
Так изумился Пелид, боговидного старца увидев;
Так изумились все, и один на другого смотрели.
(*Илиада*, XXIV, 477–484)

Оба, и Ахилл и Приам, знают друг друга, так что спрашивать об именах им ни к чему. Более того, Приам приходит по весьма особому и опасному поводу, поэтому он избирает самый мудрый и безопасный способ: принимает позу просителя, которая гарантирует ему некое право неприкосновенности. Он немедленно объявляет, зачем пришел, и Ахилл, тронутый отчаянием старца, выждав положенное время, соглашается отдать тело Гектора. Но как только соглашение достигнуто, традиционные условности берут верх: Ахилл настаивает, чтобы гость отужинал с ним и провел ночь в его доме. Даже в этих условиях кодекс героического поведения должен быть соблюден.

Уход героя обставляется с не меньшим тщанием, чем его приход, и изображается столь же детально. Подобная сцена есть в «Беовульфе», и ей можно найти параллели в других традициях. Уход Беовульфа из дома Хродгара описан достаточно пространно. Сначала происходит обмен речами: сперва Беовульф заявляет, что готов вернуться, как только в нем будет нужда, затем Хродгар говорит о том, как он привязался к Беовульфу. Далее приносят прекрасные дары, и друзья расстаются:

И тогда благородного крепко обнял
владыка Скильдингов на прощание,
лобызая воителя, — и сбежала слеза
по щеке седовласого, ибо старец,
гадая надвое, не надеялся
вновь увидеть в своем чертоге
и услышать вождя, так ему полюбившегося.
(*Беовульф*, 1870–1876)

Затем Беовульф с дружиной идет к кораблю, и воинов приветствует тот самый дозорный, который встал на их пути ранее, когда они прибыли. Беовульф дарит стражнику, следившему за их кораблем, позолоченный меч, всходит на борт и отплывает. Вся сцена представляет собой отработанную церемонию, каж-

дая составляющая которой вполне традиционна и соответствует заведенному порядку, однако она представляет и чисто человеческий интерес. Он вызван и искренней привязанностью Хродгара к Беовульфу, и не менее искренним желанием Беовульфа помочь другу, и радостью дружины от полученных подарков, и любезностью дозорного. В каком-то смысле для истории в целом эпизод этот не нужен. Беовульф убил чудовищ, и ему ничего не остается, кроме как вернуться домой. Поэт мог бы отправить его восвояси за несколько строк, но не без основания описывает его отъезд более пространно. Это придает только что совершенным подвигам героя величественную законченность и позволяет автору еще раз подчеркнуть некоторые особенности героического поведения.

Схема, которой придерживается Гомер, описывая уход своих героев, не так далека от только что приведенной. В ней есть и принесение даров, и обмен речами, и возлияния, и предоставление «транспорта». Когда Телемах покидает Спарту, Менелай предлагает ему в подарок серебряную чашу с позолоченными краями и колесницу с тройкой лошадей[9]. Одиссей уезжает с острова феаков на чудесном корабле, который плывет без руля и весел и с грузом богатых даров[10]. Подобно тому как Менелай произносит прощальную речь и совершает возлияние богам, Алкиной в своей речи просит сограждан принести последние дары и совершить жертвоприношение и возлияние Зевсу. Когда все формальности соблюдены, сам отъезд происходит достаточно быстро. Телемах ударом бича посылает вперед своих коней; Одиссей всходит на корабль и, завернувшись в покрывало, засыпает. Общая схема неизменна, но Гомер вносит в нее некоторые изменения, свидетельствующие об особенностях его героев. Телемах скромен в том, что касается подарков и средств передвижения, Одиссей такой сдержанностью не отличается, Менелай — старый друг семьи, а гостеприимство Алкиноя носит немного показной характер, и он сам гордится тем, что так славно обходится с гостем. Разница есть и в поведении хозяйских жен. Арета заботится о бытовых нуждах Одиссея, собирая ему в дорогу еду и вино, а

[9] *Одиссея* IV, 589 и след., 615 и след.
[10] Там же. XIII, 8 и след., 81 и след.

Елена истолковывает знамение, предвещающее, что на Итаке скоро все станет хорошо и женихи будут уничтожены. Оба раза не столь важные эпизоды обогащаются значимыми деталями, и героев подобающим образом провожают в путь.

В этих случаях герой просто отправляется домой. Когда же он покидает дом, пускаясь в некое опасное предприятие, используется несколько иная техника описания. Здесь нужны молитвы и добрые пожелания, и поэты о них не забывают. Так, когда Приам решает выкупить у Ахилла тело Гектора, его жена Гекуба просит мужа перед уходом совершить возлияние Зевсу. Он делает все, что положено, и сопровождает возлияние молитвой[11]. Когда Гильгамеш и Энкиду отправляются в путь, чтобы уничтожить чудовище Хумбабу, их провожают советами и благословениями старейшины Урука, а затем сам Гильгамеш обращается с молитвой к Шамашу:

> Я иду, но к Шамашу руки воздел я;
> Жизнь моя да будет благополучна,
> Возврати меня к пристани Урука,
> Сень твою простри надо мною.
> (*Эпос о Гильгамеше*, III, V, 37–40)

Перед тем как уйти на поиски приключений, якутские герои становятся на колени перед очагом и молятся духу огня, прося помощи в грядущих битвах. Если сами герои не произносят такую молитву, за них это делают их родственники[12]. Даже в сжатом пространстве «Старшей Эдды» тоже находится место для подобного ритуала. Когда Гуннар с товарищами отправляется к Атли, их отъезду сопутствуют дурные знамения и мрачные предчувствия, но жена Хёгни, Костбера, следуя героическому обычаю, желает им на прощанье:

> Доброго плаванья вам и победы!
> Пусть все свершится у вас без помехи!
> (*Гренландские Речи Атли*, 34)

---

[11] *Илиада* XXIV, 287 и след., 302 и след.
[12] Ястремский. С. 3.

В якутской поэзии представлена более развернутая формула, которой пользуются родители героя, желая ему счастливого пути:

> Сделай себе спереди подобную утесу защиту из веского благословения духа твоего пылающего огня и поезжай, сделав себе сзади опору из веского благословения духа твоей усадьбы[13].

Каким бы мрачным ни казалось будущее, законы героизма требуют отважно и уверенно смотреть в лицо грядущему, и потому уход героя на подвиг должен быть окружен победным орео-лом.

Еще один компонент повествовательного механизма — утреннее пробуждение героя. После того как герой встает, в нескольких деталях описывается то, как он обычно проводит свой день. Это часть его человеческого «я», то общее, что свойственно и другим людям. Русские певцы любят изображать героя после сна, тяготея к определенному шаблону, в частности реализуемому в былине об Алеше Поповиче:

> Ото сна Алеша пробуждается,
> Встает рано-ранешенько,
> Утренней зарею умывается,
> Белою ширинкою утирается,
> На восток он, Алеша, богу молится[14].

Так и в «Сказании о Ленине» Марфы Крюковой герой, находясь в подполье и раздавая оттуда поручения для подготовки революции, начинает день, как древний богатырь:

---

[13] Ястремский. С. 4. Ср. в более полной версии того же олонхо:

> Пусть ноги твои впереди себя
> Никаких преград не встречают,
> Пусть ноги твои позади себя
> Никаких преград не встречают.
> От имеющих оружие — не погибни,
> От имеющих луки — не пропади.
> Пусть имеющий злой язык — не осилит,
> Пусть имеющий дурной глаз — отвернется.
> (*Могучий Эр Соготох*, 760—767)

[14] Киреевский II. С. 71.

По утру было, по утру ранному,
По восходу соньца красного,
Выходил Ильич да из шалашика,
Умывал же он свое лицо белое
Ключевой водой, холодною,
Утирал лицо да полотенчиком[15].

Понятно, что Ленин не произносит утренних молитв, но в остальном в сцене пробуждения он очень напоминает Алешу Поповича, и в обоих случаях певец использует один и тот же прием для того, чтобы начать рассказ о подвиге самым естественным образом. По сути, с тем же самым мы сталкиваемся и у Гомера. Перед тем как предстать перед итакийскими старейшинами и сообщить им важное решение, касающееся женихов, Телемах проводит утро в привычных и спокойных занятиях:

Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос;
Ложе покинул тогда и возлюбленный сын Одиссеев;
Платье надев, изощренный свой меч на плечо он повесил;
После, подошвы красивые к светлым ногам привязавши,
Вышел из спальни...
(*Одиссея*, II, 1–5)

Все выглядит вполне обыденно и повседневно, но это и придает повествованию особую прелесть.

Сценам пробуждения параллельны сцены отхода ко сну, создающие ощущение покоя и отдыха после наполненного событиями дня. Гомер часто изображает отдых героев после битвы или путешествия: например, когда рабы с факелами провожают Телемаха и Писистрата к постелям, которые им постелили на террасе в доме Менелая[16]. Еще более домашней кажется картина, когда на Итаке старая служанка Эвриклея после трудного дня провожает Телемаха в спальню:

В богатую спальню она отворила
Двери; он сел на постелю и, тонкую снявши сорочку,
В руки старушки заботливой бросил ее; осторожно

[15] Попов. С. 38.
[16] *Одиссея* IV, 296 и след.

В складки сложив и угладив, на гвоздь Евриклея сорочку
Подле кровати, искусно точенной, повесила; тихо
Вышла из спальни; серебряной ручкою дверь затворила;
Крепко задвижку ремнем затянула; потом удалилась.
Он же всю ночь на постели, покрытой овчиною мягкой,
В сердце обдумывал путь...

(*Одиссея*, I, 432–440)

Не очень отличается от этой сцены описание сна, которым наслаждается Беовульф после победы над Гренделем. Его тоже провожает в покои слуга, и там Беовульф с удовольствием погружается в сон:

... и гаута сон,
щитобойца-воителя пересиливал,
и тогда повел к месту отдыха
гостя, воина, издалека приплывшего,
истомленного ратника, домочадец,
слуга, обиходивший по обычаям древним
мореходов и путников в этом доме.
Уснул доброхрабрый; и дружина спала
под высокою кровлей зала златоукрашенного.
А когда в небесах ворон черный
зарю возвестил, солнце светлое
разметало мрак, встали ратники.

(*Беовульф*, 1792–1802)

Искусное описание до некоторой степени скрадывает обыденность изображенной картины, но своим вниманием к мирным, домашним деталям автор поэмы близок гомеровскому стилю.

Иногда, если отход ко сну предшествует какому-либо страшному происшествию, возникает контраст меж обычной ночной жизнью дома и дальнейшими событиями. Изящную вариацию на эту тему мы находим в «Беовульфе» перед битвой с Гренделем. Беовульф знает, что ждет его ночью, и готов встретиться с чудищем лицом к лицу, но вопреки ожиданиям он не остается в доспехах, а раздевается, как если бы действительно собирался лечь в постель:

Гаутский воин, душа отважная,
снял шлем железный, себя вверяя

Господней милости и силе рук своих,
кольчугу скинул и чудно скованный
свой меч отменный на время боя
отдал подручному на сохранение.
(*Беовульф*, 670–674)

Свои действия он объясняет гордостью воина: поскольку он считает себя ни в чем не уступающим Гренделю, драться он будет по-своему, голыми руками. Затем герой продолжает готовиться ко сну:

Склонил он голову, высокородный,
на пестроцветное изголовье...
(*Беовульф*, 689–690)

Этот небольшой эпизод выстроен по привычной схеме, новизну же придают необычные мысли Беовульфа и обстоятельства, вынуждающие Беовульфа поступать именно так. В свою очередь, неотвратимость катастрофы тоже может нарушить обыденную картину отдыха. Оставив Роланда защищать Ронсевальское ущелье, Карл разбивает лагерь и готовится ко сну. Но он чувствует неладное и потому не раздевается:

Вот на лугу лег император спать.
Его копье большое — в головах.
В доспехах он остался до утра.
Броня на нем блестяща и бела,
Сверкает золотой его шишак,
Меч Жуайёз свисает вдоль бедра —
Он за день цвет меняет тридцать раз.
(*Песнь о Роланде*, 2496–2502)

Карл полон страха за Роланда и, даже заснув, видит тревожные сны[17]. В этом случае привычная тема как бы перевернута. Герой спит не раздеваясь, не сняв даже доспехов, — и эта подроб-

[17] Здесь С. Боура слегка путает два эпизода из «Песни о Роланде». Карл спит в доспехах на бивуаке уже *после* гибели Роланда, когда император преследует сарацинское войско, а видит тревожные сны (Ганелон разбивает его копье, Карл сражается с медведем и леопардом) *до* того, как расстается с ним (строки 717–736), причем в данном случае не уточняется, спит император в доспехах или раздетым. — *Примеч. пер.*

ность тем более значима, что явно противопоставлена стандартному изображению того, как герой ложится в постель.

Описаниям пробуждения и отхода ко сну весьма близки сцены, где герой или героиня одеваются. Достаточно часто они совершенно неважны, но порой могут приобретать дополнительную значимость, в особенности если конечная цель — показать, как платье выдаст характер владельца. О том, как точно можно судить о человеке по одежде, свидетельствует, например, эпизод, когда, решив жениться, Марко Королевич старается выглядеть как можно более роскошно:

Одевался Королевич Марко,
Облачался и в сукно и в бархат,
Шапку взял с серебряной челенкой,
Цепь надел он из дукатов желтых,
А на ноги чакшире и ковче.
Препоясался дамасской саблей,
Золотые кисти бьют по пяткам,
Рукоять и ножны золотые,
А клинок отточен до отказа.
Пестрого коня подводят слуги,
Конь седлом оседлан золоченым
И попоною покрыт суконной,
А поверх попоны — мехом рыси
И стальными удилами взнуздан[18].

Это не просто броская и радующая глаз картина; она проливает свет на характер Марко и то веселое настроение, с которым он отправляется на поиски невесты. В противовес можно привести отрывок из киргизской поэмы, в котором жена уйгурского вельможи Ак Эрках видит подъезжающего к ее дому Алмамбета и готовится к встрече:

Свою красиво украшенную шапочку
Она надела на голову.
Направо волосы отделила,
Правую сторону уложила она.
Налево волосы отделила,
Левую сторону уложила она.

[18] Караџић II, 165 // *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 248—249.

Толстую золотую ленту
К концу месяца привязала.
Толстую серебряную ленту
К краю солнца привязала.
Как щенок повизгивала;
Показала свои зубы в улыбке,
Дыханием своим аромат пролила.
Как ягненок прыгала-резвилась;
Локоны ее упали на плечи[19].

Ак Эрках вряд ли можно считать героиней, но она вращается в среде героев и ведет себе так, как и подобает женщине в таком мире. Ее поведение — дань уважения тому типу мужчин, с которым ей приходится общаться. Поэт не только наслаждается изысканностью ее туалета, прически и украшений, выполненных в форме солнца и луны, но и описывает ее нрав, создавая забавный контраст меж ней и величественным героем, которого она надеется поразить.

Разумеется, женский туалет можно обыграть гораздо более разнообразно, чем мужской, и здесь поэт может позволить себе бóльшую свободу в разработке привычной темы. А что уместно для простой женщины, тем более подходит для богини, поскольку заранее предполагается, что ее прелести многократно притягательней. Именно такой представляет Геру Гомер. Чтобы увлечь Зевса прочь с горы Ида, откуда он следит за битвой, препятствуя осуществлению ее планов, она целеустремленно и искусно решает употребить все свои чары. Используя все возможности, заложенные в традиционной сцене одевания, Гомер устраивает целое представление. Туалет Геры — одна из составляющих поэтического изображения и мог быть описан в любом месте «Илиады», но здесь ему уделено особое внимание, поскольку это важно для развития сюжета. Сначала Гера омывается амброзией, умащает кожу сладким маслом, которое достаточно встряхнуть, и его запах наполняет все пространство от земли до неба. Потом она переходит к прическе, заплетает косы, а затем надевает сотканное Афиной платье со множеством узоров, скрепляет его золотыми булавками, завязывает на нем пояс с золотыми кистями и вдевает в уши серьги с тремя под-

[19] Radlov V. S. 37.

весками. Наконец, набросив на голову покрывало и подвязав сандалии, Гера готова к бою[20]. Это поистине законченный ритуал, и Гомер делает его как можно более блистательным.

Тему одежды можно приспособить и к иным обстоятельствам. Если по ходу действия случается какое-то важное событие, поэты могут подробно останавливаться на одеянии своих героев, поскольку это — составная часть задуманного эффекта. Например, когда в «Песни о Роланде» Ганелон отправляется к сарацинам, намереваясь предать Роланда, он одевается исключительно пышно, дабы произвести наилучшее впечатление:

> Граф Ганелон ушел в шатер к себе,
> Весь воинский припас пересмотрел,
> Облекся в наилучший свой доспех,
> Златые шпоры на себя надел,
> К бедру привесил добрый меч Морглес,
> Сел на Ташбрюна-скакуна затем,
> А стремя подал дядя Гюннемер.
>
> (*Песнь о Роланде*, 342–348)

Ганелон вступает на опасный путь, но он тем не менее видный вельможа с собственным стилем и блеском. Забота о том, как он выглядит, продиктована двумя причинами. Прежде всего он хочет отчасти посрамить Роланда сотоварищи, высмеявших его и тем самым заставивших жаждать восстановления поруганной чести. Во-вторых, он посол Карла Великого и, по крайней мере внешне, должен соответствовать величию своего господина. В «Песни о Роланде» и другие герои одеваются схожим образом, но облачению Ганелона уделяется особое внимание потому, что эта сцена — существенный момент в развитии сюжета. Так и в «Эпосе о Гильгамеше» автор не раз акцентирует внимание на том, что герой вымылся, вычистился и оделся. Первый случай представляется весьма простым. Когда Гильгамеш возвращается после убийства Хумбабы, ему необходимо привести себя в порядок после боя, так как он весь покрыт кровью:

---

[20] *Илиада* XIV, 170–186.

Он умыл свое тело, все оружие блестело,
Со лба на спину власы он закинул,
С грязным он разлучился, чистым он облачился.
Как накинул он плащ и стан подпоясал,
Как венчал Гильгамеш себя тиарой...
(*Эпос о Гильгамеше*, VI, I, 1–5)

Это может показаться обычным, почти механическим описанием, знаменующим завершение кровавого эпизода. Однако в действительности за ним стоит нечто большее. Именно наблюдая за Гильгамешем в это время, богиня Иштар осознает его красоту и испытывает желание взять его в мужья, что в дальнейшем станет причиной множества событий. Вот другая сцена, где Гильгамеш тоже умывается и облачается в чистую одежду:

Взял его Уршанаби, отвел его умыться,
Добела вымыл он свое платье,
Сбросил шкуры – унесло их море,
Прекрасным стало его тело,
Новой повязкой главу повязал он,
Облаченье надел, наготу прикрыл он.
Пока идти он в свой город будет,
Пока не дойдет по своей дороге,
Облаченье не сносится, все будет новым!
(*Эпос о Гильгамеше*, XI, I, 247–255)

За этим описанием тоже стоит определенная цель. Гильгамеш все еще надеется завоевать бессмертие, и у него все еще есть шанс этого добиться. Но в последнем усилии ему не пристало оставаться таким грязным и неопрятным, каким сделало его долгое путешествие к Утнапишти. Автор поэмы потому так подробно и описывает его омовение и переодевание, что оно имеет почти ритуальную значимость и существенно для основной темы произведения.

Естественно, что героическая поэзия изобилует изображениями того, как вооружаются герои. Сцены вооружения воина призваны подчеркнуть реалистичность описываемого в ней мира войны и показать, каким оружием сражается герой. Аудитория в оружии разбирается и потому отнесется внима-

тельно к любому упоминанию о нем. В описании вооружения Гомер обычно достаточно краток и сух, он не опускает ничего существенного, но и не останавливается на деталях. В тех же случаях, когда он дает себе волю — изображая щит Ахилла или, в меньшей степени, доспехи Агамемнона, это объясняется стоящей перед ним специфической задачей: рисуя воинское снаряжение, он хочет продемонстрировать мощь своего героя. Иногда он сообщает только элементарные детали, предваряя рассказ о важном событии. Такие обязательные вступления сами по себе вряд ли могут впечатлить, но они тем не менее необходимы, особенно когда речь идет о таких героях, как Гектор или Парис. Другие певцы во многом поступают так же и не гнушаются вставлять в повествование фрагменты, являющиеся лишь данью принятой технике. В героическом мире большинство воителей пользуются одним и тем же оружием; разница может сводиться только к размерам, весу или украшениям. Если воину нравится нечто необычное, это оговаривается и специально подчеркивается. Но чаще всего многое просто подразумевается. Доспехи описывают, если это необходимо, но им не отводят значительного места.

Если же герою предстоит необычная миссия, особенности его вооружения могут сыграть особую роль — прежде всего, когда он выходит на бой с чудовищем, чьи повадки непредсказуемы, и потому слушателям интересно, как же с ним можно справиться. Так, когда Гильгамеш отправляется сражаться с Хумбабой, горожане видят, что он должным образом оснащен:

> Было положено пред ним снаряженье,
> Секиры, кинжалы большие,
> Лук и колчаны — их дали ему в руки,
> Взял он топор, набил колчан свой,
> На плечо надел он лук аншанский,
> Кинжал заткнул он себе за пояс.
> (*Эпос о Гильгамеше*, III, VI, 8–15)

Выбор оружия свидетельствует о том, что Гильгамешу предстоит необычный поход. Хотя победить Хумбабу ему помогут скорее ветры, посланные богом Солнца, чем оружие, он все-таки

отсечет врагу голову, так что снаряжение окажется не столь эффективным, как надеются сограждане, но все-таки не совсем бесполезным. Схожие приемы можно обнаружить и в «Беовульфе». Когда герой готовится к битве с матерью Гренделя, он уже не рассчитывает, как в случае с самим Гренделем, убить ее голыми руками и потому тщательно вооружается. Героическая честь, не позволившая ему выйти с оружием против безоружного Гренделя, на сей раз отходит на второй план, поскольку Беовульф, вероятно, опасается страшной хватки матери Гренделя и собирается противостоять ей с помощью доспехов. Поэт пространно описывает вооружение героя, вставляя несколько замечаний, чтобы объяснить его назначение:

> Надел кольчугу, доспех, сплетенный
> руками искусников, наряд, который
> должен был в бездне служить дружиннику, —
> ратнику нужен покров нагрудный,
> хранящий в сечах мечедробящих
> сердце от раны, жизнь от смерти;
> и шлем сверкающий нужен воину
> в бучиле темных водоворотов,
> кров надежный, увитый сетью
> и золоченым вепрем увенчанный
> (так он умельцем лет незапамятных
> был выкован дивно, что ни единый
> удар в сражении ему не страшен).
> (*Беовульф*, 1442–1454)[21].

Беовульф облачается в самое лучшее из всего, что он смог найти, и автор с гордостью повествует об этом. Однако даже такие доспехи окажутся недостаточными. Описывая сам поединок, поэт пунктуально отметит, что в логовище чудовища шлем упадет с головы героя, а меч, который он взял с собой, окажется бесполезен. Старая тема использована здесь для того, чтобы показать, что даже самое лучшее оружие может не выдержать того яростного боя, в который ввязался Беовульф.

Порой одежда или доспехи, в которые облачается герой, связаны с особым поводом и потому приобретают дополни-

[21] По поводу фигурок вепря ср. изображение шлема, датируемого концом VII века и найденного в Венделе в Уппландии в IX веке (Klaeber. Рис. 3).

тельное значение. В айнской поэме «Кутуне Ширка» герой вел очень замкнутый образ жизни до тех пор, пока не прослышал про золотую выдру. Однажды ночью боги не дают ему заснуть, и он ворочается на постели. Вокруг темно, его брат и сестра храпят рядом с ним. Тут он и принимает решение:

Внезапно на постели
Я вытянулся, и одним рывком
Я вскочил на ноги,
Я пошел в кладовую,
Я пошарил в ней
И выудил корзину,
Корзину, искусно покрытую лаком.
Веревки, связывающие ее,
Я одну за другой развязал;
Я откинул крышку,
Я просунул мою руку в корзину;
Расшитое одеяние,
Выгравированная перевязь,
Пояс с золотой пряжкой,
Небольшой золотой шлем —
Все это вместе
Я вывалил.
Расшитое одеяние
Я надел на себя,
Поясом с золотой пряжкой
Я опоясал себя.
Завязки небольшого шлема
Я завязал на себе —
Плотно сел он мою голову.
Выгравированный меч
Я продел сквозь мой пояс.
И хотя я говорю это о самом себе,
Я был великолепен, как бог,
Прекрасен, как великий бог,
Возвращающийся в славе.
И там, на настиле,
Хоть я никогда их и не видел,
Я повторял действия битвы, движения войны,
Разводя плечи, кружась и кружась кругом[22].

[22] Arthur Waley. *Botteghe Oscure* VII (1951). P. 217–218 (*букв. пер.*).

По божественному наущению молодой герой внезапно осознает себя и свое предназначение. Хотя он раньше не надевал доспехи и не прибегал к оружию, все это оказывается для него простым и естественным, и он точно знает, что надо делать. Конечно, ему это нравится, он любуется собой в непривычном снаряжении. В самом оружии нет ничего необычного; важно то, что оно символизирует значимость происходящего.

Сценам одевания и вооружения героев весьма близки эпизоды, где герои переодеваются в кого-то или вообще каким бы то ни было образом меняют свое обличье. В этом случае поэт также исходит из принятого представления о том, как должен одеваться и выглядеть герой, и достигает нужного эффекта, внося в привычную картину ряд изменений. Главная задача — объяснить, каковы эти изменения и к чему они приводят. Сделав это, можно сосредоточиться и на других эффектах, менее значимых по сути, но все же способных расцветить поэтическое повествование. Если поэт не упускает из виду основную цель, подобные дополнения могут быть совсем краткими и беглыми. Когда Алмамбет хочет внедриться в дом колдуньи Канышай, ему необходимо переодеться: ведь всякий, кто выглядит киргизом, будет немедленно убит. Он осматривается и обнаруживает источник, у которого стражник наполняет водой двенадцать мехов:

Алмамбет перед ним возник,
Отрубил ему голову вмиг,
Бросил ее в прозрачный родник.
И надел он поверх своих
Одежды этого силача,
Косу, подобную булаве,
Прицепил к своей голове.
Подняв наполненные до краев
Шкуры двенадцати быков,
Алмамбет, великий храбрец,
Прямо направился во дворец
Женщины-великанши.
(*Манас*, с. 256)

Все происходит просто и быстро, но эпизод имеет ключевое значение. Для успеха предприятия Алмамбету нужно изменить внешность, он получает такую возможность и теперь го-

тов к дальнейшим приключениям, а для слушателей-киргизов его действия свидетельствуют не только о быстроте, но и о широте ума — ведь ради дела Алмамбет не погнушался переодеться презренным катайцем.

Если герой знаменит своим хитроумием, переодевание, разумеется, — одно из его проявлений и призвано продемонстрировать его недюжинные актерские способности. Так, в «Похищении кобылицы» Абу Зейд рассказывает о том, как, перед тем как отправиться в лагерь своего злейшего врага, чтобы украсть его кобылицу, герой переоделся бродячим попрошайкой:

> Я засунул руку в мешок и нашел то, что было нужно,
> И я вытащил оттуда лук и страусиные яйца
> И развел на земле костер из прутьев дикой ивы,
> И в золотой чаше я смешал и перемешал все это,
> Затем выбелил я свою бороду и изрисовал лицо морщинами,
> Опустив мои брови слегка и затемнив одно из моих век,
> И я согнул спину свою, как лук, лук, натянутый для стрельбы,
> И переоделся в другое платье, чтобы никто, увидев, меня не узнал[23].

Абу Зейд действует почти профессионально, и это лишний раз доказывает его изобретательность. Позже ему приходится переодеться снова. Он уже украл кобылу, но девушка, которая помогла ему, попала из-за этого в беду, и Абу Зейд должен вернуться, чтобы помочь ей. На этот раз он меняет облик еще искуснее и при этом так и лучится гордостью:

> Я снял со спины мешок, стряхнул пыль с кожи,
> И я раскрыл все застежки и исследовал его внутренность,
> И я достал из него платье, что послужит мне для переодевания,
> Мази и масло сальгана, красную фасоль и эссалькам,
> И я жарил их в огне до тех пор, пока они не приготовились
> и не покраснели.
> И я выбелил мою бороду мелом и сбрил свои усы,
> И я красил свое лицо шафраном, пока щеки мои не заблестели,
> как яблоки;
> И я наморщил кожу лба и согнул свою спину, как натянутый лук,
> И поверх остатков моей одежды я надел облачение дервиша
> И взял горшок в руку, прямо из тех, что бывают у нищих[24].

---

[23] Blunt II. P. 144 (*букв. пер.*).
[24] Ibid. P. 190–191 (*букв. пер.*).

Здесь, как и в гомеровском отрывке, где Гера наводит на себя красоту, поэт, чтобы добиться особого впечатления, использует традиционную технику с невероятным блеском и энергией. Каждый элемент в каталоге «косметических средств» сам по себе может быть вполне традиционным, но от достигнутого драматического эффекта захватывает дух. Великий герой Абу Зейд получает от подобных ухищрений такое же удовольствие, как, скажем, Одиссей. Легко можно себе представить, что, отправляясь на разведку в Трою, Одиссей занимался своей внешностью с не меньшим тщанием. Вот как об этом рассказывает Елена:

> Тело свое беспощадно иссекши бичом недостойным,
> Рубищем бедным покрывши плеча, как невольник, вошел он
> В полный сияющих улиц народа враждебного город;
> Облик приняв чужой, он в разодранном платье казался
> Нищим, каким никогда меж ахеян его не видали.
> (*Одиссея*, IV, 244–248)

В описании подобных приключений парадоксальный образ героя, принимающего недостойное его обличье, заслуживает детальной проработки.

Крайне интересный случай — женщины, по тем или иным причинам переодевающиеся в мужское платье. За этим не всегда скрывается желание быть принятой за мужчину; иногда все объясняется просто тем, что такая одежда лучше подходит для каких-то особых целей. Так, например, когда болгарская девушка Пенка хочет в последний раз навестить гайдуков, с которыми ей прежде пришлось провести немало времени, она не собирается выдавать себя за мужчину, но просто надевает мужское платье, поскольку оно более приспособлено для той полной опасности жизни, которую ведут гайдуки. Она говорит матери:

> У меня к тебе есть просьба,
> Передай ее затем моему отцу,
> Чтобы дал он мне приданое,
> Дал мне и мужское платье,
> Дал мне и пару револьверов,
> Дал мне и франкскую саблю,
> Дал еще большое мне ружье;

Я хочу быть теперь мужчиной,
На два дня или на три, мама,
Или, может, только на три часа,
На горе с гайдуками вместе[25].

Пенка одевается должным образом, отправляется к гайдукам и величаво прощается с ними. Ничего особенного не происходит, но ее мужская одежда придает эпизоду дополнительные характерные краски. Когда жена героя русских былин Ставра узнает, что князь Владимир бросил ее мужа в тюрьму, она понимает, что только сама может его спасти и для этого ей понадобится все ее хитроумие. Она должна отправиться ко двору и увидеть, что можно сделать: и тогда героиня переодевается мужчиной. Поэт не концентрирует на этом внимание, а просто констатирует факт, являющийся не более чем деталью привычного повествовательного механизма:

Скорешенько бежала она к фельшарам,
Подрубила волоса по-молодецки, де,
Накрутилася Василием Микуличем,
Брала дружинушки хоробрыя,
Сорок молодцов удалых стрельцов,
Сорок молодцов удалых борцов,
Поехала ко граду, ко Киеву[26].

Это поразительно прямое и конкретное перечисление событий. Жена Ставра отваживается на весьма смелое предприятие, для которого ей необходимо переодеться мужчиной, но к этому перевоплощению из Василисы Микуличны в Василия Микуловича она сама относится вполне буднично, как если бы оно было частью ее повседневной жизни.

Когда же затрагиваются более серьезные материи, усложняется и сам прием. В угаритском «Эпосе об Акхате» отец главного героя Данниилу решает, что за убийство сына необходимо отомстить, но он не знает кому. Он слишком стар для решительных действий и потому обращается за помощью к дочери Пагат, чьей главной заслугой до сего момента считалось

[25] Dozon. P. 28 (*букв. пер.*).
[26] Рыбников I. С. 204.

превосходное ведение домашнего хозяйства, а теперь ей поручено столь сложное задание. К его выполнению Пагат приступает с некоторыми предосторожностями:

> Она выловила из моря рыбу,
> Вымылась сама и нарумянилась
> Красной краской этих морских румян,
> Взятых от «дикого быка», что выбрасывает
> Их в море.
> Затем взяла она и надела одеяние воина,
> Нож вложила в ножны,
> Меч вложила в ножны;
> А поверх надела женское платье,
> Но под ним у нее наряд воина[27].

Пагат решает сразу две задачи. Крася лицо некоей загадочной жидкостью, которая, возможно, добывается из каракатицы, она подчеркивает свой женственный облик, но в то же время под женским платьем она прячет оружие — атрибуты мужчины. Она знает, что делает. Пагат надеется, что, если ей удастся обнаружить убийцу, она сможет завлечь его своими прелестями, а затем убить. Именно так все и происходит. Когда по счастливой случайности она сталкивается с Йатпаном, тот начинает ее обхаживать и предлагает вина. Ее красота, несомненно, производит на него впечатление — Йатпан начинает хвастаться, скольких он убил людей, и выдает себя. Потом он напивается, и Пагат не составляет труда его убить. Она особым образом меняет внешность, как того требует ее необычная цель. Вот почему этой перемене в поэме уделено достаточно большое внимание.

Третий вид традиционных сцен в структуре героического повествования — описания пиров, увеселений и т.п. Поэты не брезгуют разговором, порой вполне пространным, о еде и питье. Герои полны кипучей энергии, живут весьма деятельной жизнью, а потому у них должен быть здоровый аппетит. Вполне естественно, что, когда Одиссей отправляется в разведку, он ест три раза за вечер[28]. С другой стороны, он способен не есть

[27] Gaster. P. 309 ff.; ср.: Gordon. P. 100. «Дикий бык» разными комментаторами отождествляется с различными морскими обитателями: китом, скатом или каракатицей.

[28] *Илиада* IX, 91 и след., 218 и след.; X, 578.

на протяжении двух дней и двух ночей, в течение которых его носит по морю. Певцы обращают внимание на еду и питье, отдавая дань чисто физическим достоинствам героев. Но за этим стоит и нечто большее. Своим поведением на пиршестве герой демонстрирует еще одну сторону своего таланта обращения и с людьми, и с вещами. Коль скоро еда и питье являются необходимыми составляющими повседневной жизни, героическая система ценностей требует умело и достойно вести себя за столом.

Описания пиршеств зачастую не несут никакой дополнительной смысловой нагрузки, как если бы они были нужны лишь для того, чтобы просто поддержать течение рассказа. Так в целом поступает Гомер. Кто-нибудь из сильных мира сего развлекает своих гостей, но не придает этому особого значения, и мы редко слышим от поэта что-нибудь помимо сообщения о том, что герой

> ... пир предлагает им, сердцу приятный.
> К сладостным яствам предложенным руки герои простерли.
> (*Илиада*, IX, 90–91, 220–221, XXIV, 626–627; *Одиссея*, I, 148–149 и т.д.)

Русские сказители действуют схожим образом, хотя и не столь лаконично. На пирах при дворе князя Владимира княгиня Апраксия нарезает гостям жареных лебедей, а те, рассевшись за дубовыми столами в соответствии со своим положением в обществе, вкушают «сахарные яства» и «медвяное питье». Такова стандартная форма, от которой певцы практически не отклоняются. Еще более сухи соответствующие описания в древнеисландской поэзии – например, в сцене приезда Кнефрёда к Атли с роковым приглашением от Гуннара:

> В вотчину Гьюки, к Гуннару прибыл он,
> в дом, к очагу, к вкусному пиву.
> Дружинники пили в вальгалле вино
> и гуннам не верили, молчали предатели.
> (*Гренландская Песнь об Атли*, 1–2)

В другой версии посланников принимают поистине с царским гостеприимством:

Мед наливали, несли угощенье –
вдоволь рогов выпили пива.
(*Ирландские Речи Атли*, 8)

Пир должен быть упомянут для того, чтобы стала понятной сама ситуация и окружающая обстановка, но подробно разрабатывать эту тему особой необходимости нет.

Если же повествование требует большей детализации, описание зачастую становится гораздо менее экономным. Когда, скажем, Гомер отправляет Одиссея в опасное путешествие с острова Калипсо, он прекрасно отдает себе отчет в том, что герою нужны еда и питье:

Нимфа три меха на плот принесла: был один драгоценным
Полон напитком, другой ключевою водою, а третий
Хлебом, дорожным запасом и разною лакомой пищей.
(*Одиссея*, V, 265–267)

Мы так и не узнаем, что из этих припасов Одиссей съел и выпил, но достаточно и того, что они просто упомянуты. Перечисление демонстрирует, что Одиссей подошел к предстоящему плаванию вполне практично. Сербский поэт менее сдержан, описывая трапезу на свежем воздухе. Оказавшись в ходе своих сомнительных похождений в чистом поле, Илия Бирчанин не забывает о еде и, несмотря на близкую опасность, обедает со всей обстоятельностью:

И затем слуга достал мешок с едою,
И достал оттуда снеди и питья,
Как велел ему его хозяин.
Илия быстро схватил деревянную бутылку,
Что была обвязана плетенкой
И полна сливовицы ядреной,
Старше, чем сам Илия, годами.
И достал он пресные лепешки,
С ними сушеное мясо и сыр,
Чтобы съесть чего-нибудь и выпить[29].

[29] Morison. P. 29 (*букв. пер.*).

Пикник организован на скорую руку, но поэту доставляет удовольствие рассказать о том, что герой даже в такую минуту не отказывается от привычных ему радостей жизни.

Прелести еды и питья не всегда сопровождаются умеренностью и достоинством, и некоторым певцам нравится изображать героя пьяным. Гомеру это не по вкусу: у него эпитет «тяжкий вином» всегда несет презрительно-оскорбительный смысл[30], а главный выпивоха в его поэмах — циклоп Полифем. Другие певцы более терпимы. У калмыков, например, это вполне желательная составляющая пиршества:

> В прекрасной летней роще, в желто-пестром терему, как картина, вместе со своими шестью тысячами и двенадцатью богатырями — солнечно-красными, за столом для водки хара-дарцак, веселился он. Согрелись-спьянились его богатыри вином-угощением их хана Джангара (*Джангариада*, с. 110).

Разумеется, при этом нет и намека на непристойное поведение. Герои продолжают вести себя соответственно своему статусу. Удовольствия, приносимые вином и опьянением, часто считаются вполне приличествующими герою, его физической мощи и живой натуре. Армянский герой Давид Сасунский не чурается пьянства даже в критические минуты опасности, когда он предается обильным возлияниям в течение нескольких дней, но поэт, похоже, даже одобряет такое поведение, поскольку оно подчеркивает превосходство Давида над обычными людьми. Когда Давид завоевывает себе в невесты Хандут, он отмечает свой успех хорошей выпивкой:

> Давид сказал: — А где у вас с вином карас?
> Пойду хлебну и есть приду,
> Хочу с души я пыль омыть,
> Тут нечем языка смочить.
> Не воробышек я, чтоб воду мне пить,
> Верблюда ль из ложки поить? —
> За чашей большею сбегали в дом,
> А чаша — что таз большой.
> Напоили Давида из чаши той,
> Давид пьян, весел стал,
> Давида хмель забрал, умчал.

[30] *Илиада* I, 225.

Стал пьян Давид, то голову свесит на грудь,
То вновь подымет, в себя придет.
(*Давид Сасунский*, с. 323)

В таком состоянии Давид кажется легкой добычей для врагов, и они замышляют убить его, но каждый раз, когда он подымает голову, их охватывает такой страх, что они не решаются ничего сделать, и в итоге, придя в себя, Давид сам уничтожает их. Герой может и напиться, но суть его остается неизменной.

В киргизском «Манасе» тема пира использована для особой цели. Ханы вступили в заговор против Манаса, и он составляет изобретательный план с тем, чтобы их унизить. Он приглашает их в свой дом, а его жена Канькей помогает ему принять их столь роскошно, что они раскаиваются в своих замыслах и признают власть и превосходство Манаса. Здесь тоже определенная роль отведена теме пьянства. Стараясь напоить своих гостей, Канькей ведет себя, как и положено хозяйке, но ханы слишком быстро поддаются воздействию предлагаемых ею напитков и тем самым выказывают свою слабость. Она приступает к решению поставленной задачи вполне осознанно:

Мясо белой кобылы сварить,
Чтобы чоро угостить,
Велела щедрая Канькей.
Стали гости пить натощак,
Опьянил их крепкий арак,
Одурманились там
Питьем кумысным они,
Очаровались там
Столом живописным они,
Отпускали шуточки там
Девушкам бескорыстным они.
Зашумело у них в головах,
Стало им жечь кишки,
Капли пота сверкали на лбах,
Развязались у них языки.
Новые напитки еще
Канькей придвинула к ним,

Веселость прихлынула к ним,
Скромность покинула их.
(*Манас*, с. 96)

Если Давид может напиться в момент торжества, то киргизским ханам это не пристало. Это признак их слабости перед лицом великого человека, против которого они злоумышляли, а теперь вынуждены пресмыкаться перед ним.

Подобным картинам пьяных пирушек можно противопоставить сцену из «Беовульфа», когда Хродгар задает пир в честь победы над Гренделем. Поэт подчеркивает, что обстановка на нем в высшей степени пристойная:

И я не слышал, чтоб в зал сходилось
когда-либо столько мужей достойных.
(*Беовульф*, 1011–1012)[31]

Певец уделяет меньше внимания веселью от еды и питья, но более заинтересован дарами, которые жалуют герою, и тем, как он ведет себя, их получая. Конунг подносит герою златотканый стяг и набор оружия, и Беовульф принимает их с величавой благодарностью. Настроение собравшихся на праздник в высшей степени дружелюбное, и поэт восторгается духом, которым проникнуто торжество:

И я немногих видал героев,
С такою дружбой в застолье давших
Четыре дара таких друг другу.
(*Беовульф*, 1027–1029)[32]

После того как дары принесены и приняты, следует вполне гомеровская сцена: придворный сказитель Хродгара исполняет песнь; а затем — новые подарки. Далее жена конунга Вальхтеов обращается с речью к Беовульфу, желая ему славы, счастья и богатства и надеясь, что он поможет ее сыновьям так же, как только что помог мужу. Она заканчивает речь добры-

[31] На месте «достойных» в тексте оригинала буквально сказано «ведущих себя достойно». — *Примеч. пер.*

[32] Переведено нами. — *Примеч. пер.*

ми словами в адрес своих придворных, отмечая их преданность и послушание:

> Конунгу предан каждый наш ратник,
> верен другу и кроток духом;
> старейшины дружны; слуги покорны;
> хмельные воины мне повинуются!
> (*Беовульф*, 1228–1231)

Это совсем не тот дух, который царит на тюркских и армянских пирушках. Христианское мировоззрение автора и соблюдение им приличий наложились на традиционные представления о том, как у героев принято отдыхать.

Порой на пирах исполняются песни, предназначенные исключительно для удовольствия и развлечения гостей. На острове феаков Одиссей слушает не только героические истории, но и песнь о скандальных похождениях Ареса и Афродиты, цель которой — лишь позабавить гостей. В таком случае хозяин или хозяйка изо всех сил стараются проследить, чтобы их певец как можно лучше выполнил свою задачу и снискал восхищение главных гостей. В «Похищении кобылицы» девушка Алия по-царски развлекает своего спасителя Абу Зейда. И пир, и сопровождающая его музыка необыкновенно хороши и свидетельствуют об утонченном вкусе и умении жить в свое удовольствие:

> И когда была закончена еда, разлили они свои лучшие напитки,
> Выпивая из драгоценных чаш, с искусными музыкантами и танцорами,
> (Где подобное еще найти?), что пели так сладко,
> Что, если бы птица услыхала, сбилась бы со своего пути в небесах.
> С фигурами и сложными оборотами песни пели, из четырех и двадцати строф,
> И Алия отобрала восемь музыкантов, самых искусных,
> Четырех — для лютни и виолы, четырех — для гимнов и песнопений.
> Каждый сел наземь и заиграл, и запели они дивными голосами[33].

В мире, где пение и музыка ценятся всеми и судимы по самым взыскательным стандартам, для героя подходит только самое

[33] Blunt I. P. 178 (*букв. пер.*).

лучшее, особенно если он, как Абу Зейд, спас жизнь хозяйки дома.

От пения очень легко перейти к танцу, и танец нередко сопутствует остальным увеселениям на пиршественных торжествах. Поэт может описать его достаточно просто, упомянув только в качестве одной из составляющих общей картины. Так, автор осетинской поэмы не дает себе труда говорить сколько-нибудь подробно о танце, который для него — вполне незначительная деталь рассказа:

Собрались однажды нарты отважные,
На вершине горы пляску затеяли,
И все в большом симде нарты заплясали.
От симда нартского горы осыпались,
Сокрушалися камни, откалывались скалы,
И с треском падали деревья могучие, —
Далеко вокруг всколебалась земля[34].

Точно так же изображает танец и болгарский автор «Сказа о Колё» в том месте, где описывается, как Колё собирает людей вместе силой своего музыкального таланта:

Колё подчинился приказу,
И взял с собой свою волынку,
И пошел он в Стамбул-город,
В Стамбул с семью башнями,
В корчму с семью башнями,
Где султановых зверей резали.
Заиграл Колё на своей волынке,
И собрались вокруг него юноши,
Тридцать их было и три сотни,
Сотни три пришло сотоварищей.
Увел их прочь с собой Колё,
Повел их к воеводе Панчо[35].

Во всех этих примерах танец и песнь — лишь часть более значимого действия, но поэт на мгновение останавливается на

[34] Дыпшик. С. 302.
[35] Dozon. P. 47 (*букв. пер.*).

них, просто чтобы сделать картину более наглядной перед тем, как перейти к основной теме.

Ситуация несколько меняется, когда пляска или иное представление происходят на каком-либо важном празднестве. Тогда поэт может постараться придать изображению некую специфическую окраску. Свадьбы и иные обряды могут включать в себя танцы как необходимую часть ритуала. Так, например, когда в эстонской поэме описывается свадьба двух великих героев, один из них устраивает вместе со своей невестой целый спектакль:

Ристи-танец танцевали,
Пляску Виру проплясали,
Харью-танец начинали,
Ляне-танец продолжали,
Золотой песок топтали,
Мураву густую мяли, —
Сын-Звезда и Сальме-Дева
Свадьбу весело играли.
(*Калевипоэг*, I, с.27)

Гомер тоже, кажется, знал кое-что по части танцев. Он упоминает о «хороводе... как в широкоустроенном Кноссе выделал хитрый Дедал Ариадне прекрасноволосой»[36], тем самым, возможно, отдавая дань воспоминаниям о плясках в широких залах минойских дворцов. Точно так же и при дворе Алкиноя, после того как Демодок закончил петь об Аресе и Афродите, два исключительно талантливых танцора представляют особый номер: отклоняясь назад, подбрасывают мяч, сами подпрыгивают и ловят мяч, еще находясь в воздухе. После этого они исполняют еще много танцевальных па, в то время как зрители, встав вокруг, притопывают в такт. Веселье, описанное якутским поэтом, хотя и более буйно и разнообразно, но по духу мало чем отличается от только что разобранных сцен:

Девять суток, день и ночь, справляли пир горой, и игры всякие без устали играли. Тут-то женщины плясали! Тут-то силачи боролись! Тут-то скороходы состязались в беге! Тут-то искусники скакать на одной ноге со-

[36] *Илиада* XVIII, 590 и след.

перничали друг с другом! Девять суток, день и ночь, словом, пировали и играли. Голодный тут-то наедался. Отощавший тут-то отгуливался, тут-то морщины смеялись лоском на лицах[37].

Пожалуй, во всех приведенных эпизодах без упоминания о танце можно было бы и обойтись, но пляска добавляет общей картине некую содержательность и обстоятельность.

Есть, по крайней мере, один случай, когда пляска прямо воздействует на развитие событий, и потому певец вынужден придать ее описанию особый вес. Когда переодетый катайцем Алмамбет проникает в дом колдуньи Канышай, он попадает на пир и присоединяется к танцующим. Однако у поэта тут своя задача. Танец как таковой изображен коротко и вполне традиционно, но автора интересуют собственно результаты, к которым он приводит. Алмамбет окружен врагами, но смело пускается в пляс, и танец производит на Канышай ошеломляющее впечатление:

Канышай на троне своем,
На престоле своем золотом.
Смотрит, как танцует Алма:
Пляска сводит ее с ума!
Разомлело тело ее.
Алаке захотела она,
Распаляют страсти ее,
Грезит, как о счастье, она,
Чтоб обнял ее Алаке.
Страстью так обильна она,
Пред Алмою бессильна она,
Видит жаркие губы его,
Видит белые зубы его,
Видит круглые руки его,
Видит стройные ноги его!
В беспамятство упадет она —
Вновь в сознанье придет она!
Пламя внутри сжигает ее.
(*Манас*, с. 257)

В таком состоянии Канышай не может устоять перед притворной любовью Алмамбета, она всецело отдается ему и погибает.

[37] Ястремский. С. 45.

Плавание — это еще одна, четвертая, традиционная тема. Естественно, она отсутствует в поэзии сухопутных народов, а для тех, кто живет у моря, она чрезвычайно притягательна и потому в своей разработке получала как стандартизованные формы, так и интересные вариации. Базовыми элементами в ней являются краткое описание спуска корабля на воду, плавание и причаливание к берегу. По крайней мере, все это необходимо для того, чтобы герой переплыл с места на место, соответственно вместе эти три элемента и образуют часто встречающуюся простейшую форму реализации данной темы. Но зачастую в рамках этой схемы не просто описывается перемещение героя. Поэт знает море слишком хорошо, чтобы удержаться от поэтического расцвечивания картины, придающего ей свое очарование. Гомер задает подобный тон, рисуя, как Телемах готовит свой корабль и спускает его на воду. Будьте уверены, гомеровская аудитория знала о кораблях все, и потому всякая конкретная деталь ее интересует и может стать поводом для критики. Воображаемый корабль должен быть так же реален в самых мелочах, как и суда, которые гомеровские слушатели видели каждый день. Гомер это прекрасно понимает и показывает свое знание морского дела. Сперва корабль готовят к плаванию:

> Бодрых гребцов возбуждая, велел Телемах им скорее
> Снасти устроить; ему повинуясь, сосновую мачту
> Подняли разом они и, глубоко в гнездо водрузивши,
> В нем утвердили ее, а с боков натянули веревки;
> Белый потом привязали ремнями плетеными парус.
> (*Одиссея*, II, 422–426)

Такое вполне профессиональное вступление убеждает слушателей в достоверности образа, но, переходя затем к тому, как корабль отплывает и выходит в море, Гомер придает всей картине характерную для него тихую поэтичность, хотя это отнюдь не является непременным свойством подобных описаний:

> Ветром наполнившись, он поднялся, и пурпурные волны
> Звучно под килем потекшего в них корабля зашумели;
> Он же бежал по волнам, разгребая себе в них дорогу,
> Тут корабельщики, черное быстрое судно устроив,

Чаши наполнили сладким вином и, молясь, сотворили
Должное вечнорожденным бессмертным богам возлиянье,
Паче ж других светлоокой богине, великой Палладе,
Судно всю ночь и все утро спокойно свой путь совершало.
(*Одиссея*, II, 427–434)

Судно Телемаха плавает так же, как и все другие корабли, и Гомер в его изображении придерживается известных всем фактов, извлекая из них тем не менее нечто, что придает его поэзии определенное очарование. Речь идет не только об ощущении, что корабль как бы плывет сам, подгоняемый ветром, но и о тех привычных для моряков ритуалах, которые совершаются на борту. Когда корабль подходит к берегу, все опять же совершается установленным порядком и перечисляются обычно одни и те же действия: корабль вытаскивают на песок, команда снимает и свертывает паруса и сходит на сушу. Затем моряки поворачивают корабль носом к морю, чтобы он мог при первой необходимости снова отплыть[38]. Все очень просто и понятно, но правильно и достоверно. Гомер мог бы опустить все эти детали и лишь отметить, что Телемах приплыл оттуда-то туда-то, но, упоминая о мелких обстоятельствах путешествия, он придает рассказу дополнительную силу и прелесть.

Нечто в этом роде можно найти и в «Беовульфе», автора которого тоже до некоторой степени тянет к кораблям и морю, хотя едва ли он способен всматриваться в морские красоты с гомеровской остротой взгляда. Но и эпитеты, и метафоры достаточно красочны и свидетельствуют, по крайней мере, о том, что наставники поэта в море ходили и были знакомы с завораживающей силой водных пространств. Певец проявляет свое мастерство в рассказе о возвращении Беовульфа домой после приключений в Ютландии. За несколько манерным стилем можно различить не только твердое знание фактической стороны дела, но и удовольствие от воспоминаний о том, как, легко преодолевая волны, движется подгоняемый ветром корабль:

Взвился на мачте парус, плащ морской,
к рее крепко привязанный, древо моря

[38] *Одиссея* III, 10–11.

скользнуло по волнам — и помчалось;
ни разу над водами непопутного не было
ветра плавателям, и летел через хляби соленые
прочно сбитый борт по равнине бурь.
(*Беовульф*, 1905–1910)

Если признать это англосаксонской параллелью к путешествию Телемаха, то мы можем сравнить и его прибытие в Пилос с приездом Беовульфа в Ютландию. И здесь англосаксонский автор не так уж уступает Гомеру. По крайней мере, он оказывается способным уловить прелесть того мига, когда моряки видят землю, и найти подходящие слова, чтобы передать волнение этой минуты:

... лишь день и ночь
драконоголовый летел по хлябям,
когда наутро земля открылась —
гористый берег, белые скалы,
широкий мыс, озаренный солнцем, —
они достигли границы моря.
(*Беовульф*, 219–224)

Причаливание описано очень кратко: опущены практически все детали, сказано только, что корабль встал на якорь. Профессиональный взгляд англосаксонского поэта менее зорок, чем у Гомера, и в эту минуту он невольно торопится перейти к изложению дальнейших событий.

Можно усомниться в том, что автор «Песни о Роланде» разбирался в морском деле так же хорошо, как Гомер или певец «Беовульфа»; и действительно, корабли лишь однажды занимают существенное место в его рассказе. Балиган из Вавилона идет на помощь королю мавров Марсилию, и он должен переправиться в Испанию морем. Поэта больше интересуют приготовления и сам вид несметного флота, нежели плавание как таковое:

Он долго снаряжал могучий флот —
Галер и барж огромное число.
Александрия — порт его морской.
Там выждал он прибытья всех судов.

Лишь в мае, первой летнею порой,
Он отплыл во главе своих полков.
(*Песнь о Роланде*, 2624–2629)

Когда все готово, флот выходит в море, но поэта опять-таки привлекают не технические детали путешествия, а сопутствующий ему особый блеск, его внимание особо приковано к огням, которыми суда озаряются ночью:

Языческие полчища несметны.
Гребут они, по ветру парус держат.
На мачтах и на самых верхних реях
Карбункулы и фонари алеют,
Залито море их слепящим светом,
И в полночь вид его великолепен.
Вот впереди встает испанский берег.
От судовых огней он весь зарделся.
(*Песнь о Роланде*, 2630–2637)

Данный отрывок представляет некоторый интерес. Поэт отчетливо сознает, что должен показать, как Балиган прибывает из Египта в Испанию, и потому прибегает к стандартному механизму описания того, как флот снаряжается и выходит в море. Но само по себе плавание или слишком скучно, или не очень-то ему знакомо, чтобы что-нибудь о нем рассказывать. Вместо этого он сосредотачивается исключительно на том, как корабли ярко светятся в ночи, несомненно, чтобы подчеркнуть роскошь и блеск восточного войска, идущего на помощь Марсилию. Автор не изображает ничего невероятного и вполне следует принятым в его время правилам навигации, когда говорит, что флот подымается вверх по Эбро, поскольку тогда река была судоходной даже выше Сарагосы. Но все фактические сведения отодвинуты на второй план по сравнению с общей картиной великолепия, что говорит об определенном поэтическом мастерстве.

Скандинавские поэты редко располагают временем для того, чтобы использовать привычный механизм описания плавания, но если они все же прибегают к нему, то лишь потому, что это существенно для произведения в целом. Так, например, когда в «Гренландских Речах Атли» сыны Гьюки с дружи-

ной отправляются к Атли, они едут морским путем, что вполне уместно для поэмы, созданной, как принято считать, в Гренландии. Путешествию отведено всего одно четверостишие, но его достаточно, чтобы показать и силу характера героев, и их неукротимость в достижении поставленной цели:

> Грести принялись, полкиля сломали,
> гребли очень сильно — гнев обуял их, —
> порвали ремни, разломали уключины;
> причалив, корабль не привязали.
> (*Гренландские Речи Атли*, 37)

Однако когда корабли играют существенную роль в разворачивающемся действии, поэт отдает им должное и старается показать, насколько хорошо он в них разбирается. Так происходит в одной из песней о Хельги Убийце Хундинга. Когда флотилия героя собирается у Ставнснеса, певец упивается красотою зрелища:

> От тех берегов, от мыса Ставнснес,
> вышли ладьи его, золотом убраны.
> (*Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга*, 23, 1–2)

Еще в гавани Хельги начинает готовиться к битве, и поэт описывает, как очищается палуба и вскакивают проснувшиеся моряки:

> Хельги сорвал шатер на носу
> так, что дружина от сна пробудилась:
> воины видят, рассвет наступил —
> проворно они паруса расшитые
> начали ставить в Варинсфьорде.
> (*Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга*, 26)

На каждом этапе плавания автор отыскивает детали, непосредственно характеризующие происходящее, но одновременно позволяющие косвенным образом оценить поведение Хельги, например, в тот момент, когда в бурном море он, борясь со стихией, командует постановкой парусов:

Выше велел воинам Хельги
поднять паруса, на смелых пловцов
рушились волны...
(*Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга*, 29, 1–3)

Это слова человека, знающего толк в кораблях и понимающего, что управление ими выдает самую суть мужской натуры. Хельги — гордый, отчаянный моряк, чей характер проявляется именно тогда, когда он в плавании.

Роскошь оснастки и отделки корабля может свидетельствовать о характере его владельца. В таком случае поэт, следуя в целом формульной схеме, может добавить пару мелочей, придающих картине дополнительную изысканность. Так изображен в русской былине приезд к князю Владимиру Соловья Будимировича. Представление певца о кораблях вполне традиционно, но и вполне верно, и он пользуется в описании старинного судна формулами, создающими ощущение богатства и великолепия:

Хорошо карабли изукрашены,
Хорошо карабли изнаряжены:
И нос корма да по туриному,
Широки бока по лосиному,
Парусы крупчатой камки,
Якори на караблях булатныи,
У якорев колечики серебряныи,
Кадолы-то из семи шелков;
И место было руля повешено,
По заморскому соболю по дорогому[39].

Соловей Будимирович — важная персона, и приезжает он тоже по серьезному делу — свататься к племяннице Владимира. Он должен произвести впечатление и доказать, что достоин

[39] Гильфердинг I. С. 517–518. По-видимому, Боура контаминирует два варианта одной и той же былины, записанной от сказителя Потапа Антонова и Рыбниковым, и Гильфердингом, и в английском переводе вставляет дополнительные строки из версии Рыбникова:

Место бров было наведено
По заморской лисицы по дорогой,
Место глаз было вставлено
По заморской камени по яфонту (Рыбников I. С. 420). — *Примеч. пер.*

ее руки. Описание судна в украинской думе о «Самойле Кошке» проникнуто тем же восторгом и схожим убеждением в том, что вид корабля может пролить свет на личность его владельца:

Ой, из города из Трапезонда выступала галера,
В три цвета расцвечена, расписана.
Ой, первым цветом расцвечена —
Злато-синими киндяками украшена;
А вторым цвстом расцвечена —
Пушечным нарядом разубрана;
Третьим цветом расцвечена —
Турецкою белою габою устлана.
А в той галере Алкан-паша,
Князек трапезонтский, по морю ходит,
Избранного люда с собой водит[40].

У молодого турецкого вельможи есть свой стиль, которому он не изменяет даже в море. В свою очередь, когда корабли устремляются в бой, это тоже может до некоторой степени служить отражением решительной, воинственной натуры флотоводца и его товарищей. Именно так обстоит дело в исландской «Битве при Хаврсфьорде», когда флот Харальда Прекрасноволосого входит в Хаврсфьорд, чтобы сразиться с Кьётви Богатым:

Спешили с востока на битву струги —
Все драконьи пасти да острые штевни.
Были гружены струги щитами блестящими,
Заморскими копьями, вальской сталью.
Бряцая мечами, выли берсерки,
Валькирия лютых вела в сраженье.
(*Сага о Харальде Прекрасноволосом*, XVIII)

Корабли коротко описаны и в «Речах Храфна», причем вновь упор сделан на богатстве и могуществе их хозяина:

Кораблями он властвует
С красной каймою, с щитами червленьми,
Со смоленьми веслами, с навесом от пенных брызг[41].

---

[40] *Героический эпос народов СССР.* Л., 1979. С. 579.
[41] Kershaw. P. 83.

За кораблем стоит человек, и прекрасно отделанное судно свидетельствует о величии того, кто им командует.

Порой корабли заходят в незнакомые моря, где их ждут непредвиденные опасности. Тогда старые механизмы необходимо обновить и приспособить привычные формулы для новых целей. Такую задачу старается решить современный русский певец, берущийся рассказать о приключениях в Арктике советского ледокола «Челюскин». Хотя события происходят в наши дни, формальная обработка их остается традиционной. Когда корабль натыкается на айсберг, капитан глядит в лицо опасности с мужеством героев прошлого:

Тут как встретились им злые недруги,
Злые недруги, льды пловучие.
Долго бились они с неприятелем —
Не могли никак от удару сбыть.
Тут удар нанесло в нос «Челюскина»,
Проломило борт, полила вода...
Поколен-борода, капитан Воронин
От удара того да не дрогнули,
От удара скалы неприятельской.
Поколен-борода стал командовать,
Капитан Воронин стал приказывать,
Чтоб скоро-наскоро все было налажено:
Мастеров-слесарей он потребовал —
Быстротой мастеров все исправлено,
И поплыл кораб во-перед, во путь,
В океан-море Ледовитое[42].

Здесь беспрецедентная ситуация описана словами, заимствованными из совершенно иного мира: куски льда подобны атакующему неприятелю, а капитан и его команда — героям, сражающимся на поле брани с грозными противниками, и такое отождествление придает теме плавания в опасных морях дополнительный интерес и новизну.

Пятой традиционной темой являются лошади и езда на них. Самая ранняя ее трактовка — у Гомера, правда, его герои не скачут на лошадях, а мчатся на колесницах. Именно так они пере-

[42] Нечаев. С. 287. Имя автора поэмы в книге не названо.

мещаются в битве, где колесницы играют важную роль, или в мирное время, когда ездят в гости. Время от времени Гомер любит рассказать, как снаряжают колесницу перед тем, как выехать на ней. Обычно описания эти коротки и даже поверхностны, но один раз, когда Приам отправляется к Ахиллу за телом Гектора, снаряжению колесницы посвящено целых шестнадцать строк. Сыновья Приама вывозят ее оттуда, где она стояла около стены, приносят ярмо, привязывают к нему упряжь, следя за тем, чтобы узлы были надежны[43]. Столь подробное описание для развития истории не так уж важно, но оно служит некоей отправной точкой, исполненной внутреннего величия, и проникнуто убежденностью в том, что, коль скоро Приаму предстоит важная миссия, интересно все, что с нею связано. В свою очередь, когда путешественники достигают цели, Гомер рассказывает о том, как они распрягают лошадей и заботятся о них. Колесницу прислоняют к стене вверх дышлом, а коням задают пшеницы и ячменя[44]. Гомер предпочитает сосредоточиться на начале и конце подобных поездок, почти ничего не говоря о самом путешествии, на долю которого обычно приходится всего лишь одна строка вроде:

> Часто коней погоняли, и кони скакали охотно.
> (*Одиссея*, III, 494)

В этих случаях необходимо отметить отправную и конечную точку. Именно это Гомер и делает, просто и сообразно обстоятельствам.

Параллели к гомеровскому способу описания обнаруживаются и в других странах. Если герой куда-то едет на коне, мы обычно узнаем о том, как он снаряжается в путь. Вот, например, как это делает Марко Кралевич:

> Вслед за тем спустился он в конюшни
> Оседлать коня лихого Шараца.
> Он покрыл коня медвежьей шкурой,
> Зануздал уздой его стальною,

[43] *Илиада* XXIV, 265 и след.
[44] *Одиссея* IV, 39 и след.

Шестопер к седлу повесил сбоку,
А с другого — кованую саблю.
Сел на Шараца Королевич Марко[45].

Русские певцы упоминают еще меньше деталей, правда, редко упускают из вида, как герой, прежде чем отъехать, седлает коня: этим, например, занимается Дюк Степанович перед поединком с Чурилой:

Молодой Дюк Степанович, княжецкий сын,
Сам выходил на широкий двор
И своими руками добра коня заседлывал,
Заседлывал он и улаживал[46].

Седлает коня и его соперник, щеголь Чурила:

Во двенадцать седелышек заседлывает,
Во двенадцать он подпружков подтягивает,
Подпружки были шелковыи,
Ай супруженки золоченыи[47].

В обоих случаях, где кратко, а где пространно, поэт изображает привычный процесс, но по ходу дела некоторым образом обогащает наше представление о характере наездника и его целях.

Пока всадник в дороге, с ним почти ничего не случается, но мало кто из поэтов совсем не говорит о самой поездке. Это может быть всего несколько слов, призванных подтвердить, что пока все идет как надо; так поступают, например, осетинские певцы, рассказывающие об Амране и его братьях. Им достаточно простой констатации вроде:

Рассвело, они ехали дальше, —

---

[45] Караџић II, 252 // *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 303.

[46] Рыбников I. С. 108.

[47] Нечаев. С. 136. Справедливости ради стоит сказать, что Чурила седлает своего коня в другой былине (*Смерть Чурилы*), тогда как в предыдущей былине о Дюке Степановиче он, в отличие от Дюка, который заботится о коне и говорит с ним, занимается лишь собой, что и приводит к его проигрышу в споре. — *Примеч. пер.*

или

Братья поехали дальше, –

или

Они ехали дальше: прискакали в долину[48].

Таков необходимый поэтический минимум, позволяющий держать слушателей в курсе происходящего. Поэтому даже скандинавские певцы «Старшей Эдды», экономное искусство которых обычно оставляет мало места для отработанных приемов повествования, порой останавливаются на минуту, чтобы сообщить о том, что кто-то едет на коне, и придать картине дополнительную наглядность, как это происходит в рассказе Гудрун о ее приезде с сыновьями Гьюки в замок Атли:

Воины все на коней вскочили,
вальские жены сели в повозки:
семь дней мы ехали по землям студеным, –
(*Вторая Песнь о Гудрун*, 35, 1–3)

или в описании того, как герои под топот копыт величественно въезжают в замок:

Цокот раздался копыт золотых,
прибыли к нам наследники Гьюки, –
(*Плач Оддрун*, 28, 1–2)

или в изображении отъезда сыновей Гудрун, жаждущих жестоко отомстить Ёрмунрекку за свою сестру Сванхильд:

Из дому вышли, фыркая в ярости,
двинулись в путь через влажные горы
на гуннских конях, к мести готовые.
(*Речи Хамдира*, 11)

Во всех этих картинах есть некий добавочный штрих: указание на длину и характер пути, упоминание о гордости всадников или намек на их настроение. Подобный краткий набросок

[48] *Амфан.* С. 45, 86, 49.

как бы разом высвечивает происходящее, включая его в общую канву истории. С помощью этого почти механического приема поэт придает сюжету последовательность и в то же время усиливает и значимость самого механизма, которым он в данном случае пользуется.

По дороге всадник может проезжать по местам, которые поэт считает достойными упоминания, и то, как наездник и лошадь ведут себя в пути, немало скажет о них. Так, например, когда Добрыня Никитич страшно торопится, чтобы поспеть в Киев прежде, чем его жена выйдет замуж за Алешу Поповича, он поистине не жалеет своего коня:

Он берет да плеточку шелковую,
Он бьет бурка промежу ноги,
Промежу ноги между задния.
Что стал его бурушка поскакивать
С горы на гору, с холма на холмы,
И реки, озера перескакивать,
Широкие раздолья между ног пущать.
Как не ясный сокол в перелет летит:
Добрый молодец перегон гонит[49].

Тут случай особый, Добрыня очень спешит, но поэт сообщает о предстоящем ему пути примерно то же самое, что обычно говорит любой русский певец о едущем верхом герое, даже тогда, когда всаднику особенно некуда торопиться. Дело в том, что, если уж герой сел на коня, дальше все идет заведенным порядком. Этот и другие приемы в русской традиции поразительно стандартизованы, и для контраста подобное описание, возможно, стоит сравнить с тем, как изображает землю, по которой герой едет верхом, киргизский поэт. Когда Алмамбет и юный Сыргак скачут впереди своего войска, певец озирает края, по которым они проезжают, и природа предстает весьма неприветливой:

По недоступным уступам скал,
С перевала на перевал,
Где ни капли воды на пути,

[49] Рыбников I. С. 165 и след.

Ни щепотки травы не найти,
Где пернатых не видит взор,
На покатых отрогах гор,
Где жара не спадает вовек,
Вдоль по руслам высохших рек,
По пескам пустынных равнин –
Алмамбет, Азиз-хана сын,
С молодым Сыргаком вдвоем
Издавна знакомым путем
Мчались вперед, не щадя коней,
Без остановки много дней.
(*Манас*, с. 236)

Здесь киргизский поэт, стараясь с помощью отдельных деталей сделать картину более реалистичной и интересной, следует принципам своей национальной традиции. Пейзаж у него выглядит весьма убедительно, таким мы и ожидали увидеть долгий путь от Тянь-Шаня до Китая, но он еще и подчеркивает, чего стоят сами герои, проезжающие по подобным местам и не думающие об опасности. У них есть цель, и путешествие к ней ведет. Потому оно заслуживает некоторого внимания, и поэт прав, развертывая его описание.

Тема езды на коне не сводится к изображению одного или двух всадников. Порой верхом путешествуют большие группы, даже целые армии, и о них тоже следует сказать пару слов. Уже само число наездников впечатляет, но не менее поражает и то, как всадники горделиво восседают на своих конях в великолепном снаряжении. Так, в «Песни о Роланде», накануне великих событий, от подобных картин веет особым величием. Когда Роланд и Оливье впервые видят приближающихся к Ронсевалю сарацин, войско мавров представляет собой поразительное зрелище:

Сияет день, и солнце бьет в глаза,
Огнем горят доспехи на бойцах,
Скликают мавров трубы и рога,
К французам шум летит издалека.
(*Песнь о Роланде*, 1002–1005)

Позже, когда на поле брани возвращается Карл и готовится к битве с Балиганом, поэт поочередно задерживает взгляд на

нескольких франкских отрядах — сплошь верховых — и каждый из них обретает какую-то отличительную черту: лошади нормандцев «рвутся и гарцуют» (3047 — *букв. пер.*), а бретонцы пускают коней «в галоп, как и пристало баронам» (3054 — *букв. пер.*). Поэт знает о коннице, и для него смотр огромной армии, собравшейся у границ Испании, — повод продемонстрировать свою осведомленность. Когда все полки в сборе, они выступают и движутся вперед с немалым величием:

На бой наш император гордо скачет.
Он бороду поверх брони спускает.
Весь полк в сто тысяч так же поступает.
Теперь узнать француза можно сразу.
Минует рать холмы, минует скалы,
Мчит по долинам и ущельям мрачным,
На склон из гор безлюдных вылетает,
И вот она опять в стране испанской.
(*Песнь о Роланде*, 3121–3128)

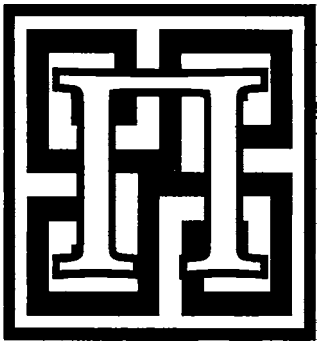
Огромная армия идет походом, и такая картина требует тщательной отделки. Поэт придает ей мощь и стремительность, простыми средствами создавая нужное ему поэтическое впечатление от изображения большого конного войска на марше.

С помощью таких тем, как прибытие и отъезд, пробуждение и отход ко сну, празднества и торжества, плавание и езда верхом, мастер героической поэзии заполняет промежутки между наиболее примечательными и волнующими звеньями своего повествования. Порой они служат только для того, чтобы поддержать течение рассказа, сделать ясным происходящее или придать предмету достоверность. Однако поэты способны сделать данные темы и самодостаточными, ибо даже вполне обыденные происшествия могут обладать собственным неброским очарованием и быть интересными сами по себе. И в этом случае поэты остаются в пределах принятого механизма повествования, и их трактовка всецело оправдана нуждами их искусства, стремящегося создать свой целостный мир настолько близким миру привычному, чтобы слушатель не пришел в замешательство. Но порой певцы выходят за рамки этих очевидных требований и превращают знакомую тему в нечто иное, способное как пролить свет на характер героя

и окружающую его действительность, так и придать происходящему особое ощущение внутреннего напряжения и восторга. Здесь, впрочем как и в других случаях, героическая поэзия использует собственные традиционные приемы свободно и плодотворно, не чувствуя при этом себя обязанной только ими и ограничиваться. Если поэт так решит, он может и отойти от традиции и попробовать нечто новое, но истоком нового все равно останется традиция.

ГЛАВА 6

ТЕХНИКА СЛОЖЕНИЯ: ЯЗЫК



очти вся без исключения героическая поэзия предназначена прежде всего для публичного слушания, а не для чтения. Знаменитые поэмы могли быть записаны, чтобы избежать забвения, и вот наступил момент — скажем, во Франции XIII века, — когда чтение стало входить в моду. Однако случилось это тогда, когда героическая поэзия уже прошла период своего расцвета и начала претерпевать определенную трансформацию. Как древние, так и современные свидетельства подводят нас к выводу, что героический поэт рассчитывал на то, что созданное им произведение будет услышано; соответственно вся его техника предполагала наличие слушающей его аудитории. Певцы изображают, например в «Одиссее» и в «Беовульфе», как барды при дворе Одиссея и Хродгара исполняют песни о героических деяниях своим восприимчивым и благодарным товарищам. В средневековом французском и испанском эпосе поэт нередко обращается к слушающей его публике посредством фраз типа «расскажу я вам» или «узнайте вы», или «слышали вы»[1]. Современные исследователи, работавшие среди югославов, русских, греков, албанцев, айнов, азиатских тюрков, убедились в том, что декламация или пение героических поэм являются там нормальной существующей практикой и что собрания этих песен составляются при участии, прямом или косвенном, самих исполнителей. Приемы, используемые в этом случае, несомненно должны отличаться от художественной техники авторов книг и всего того, что предназначено для чтения. Подобное искусство имеет свои технические особенности, которые обу-

[1] Cid, 1423, 3671, 2764; Aliscans, 249; Gui de Bourgogne, 4302; цит. по: R. Menéndez Pidal. *Poesía juglaresca y juglares*. P. 330 ff.

словлены самим способом работы сказителя. Певец выступает перед аудиторией, причем, как правило, большой, поэтому ему необходимо удержать ее внимание, сделать рассказ понятным и интересным и, кроме того, не потерять нить повествования. И хотя в том, что касается деталей, слушающая публика менее требовательна, нежели отдельный читатель, она более придирчива к основным сценам и эпизодам. С ней нельзя пропустить скучные места, и ей должно быть понятно все сказанное.

Декламация — это нормальная практика бытования героической поэзии, поскольку в тех обществах, где она зародилась и произросла, люди обычно не знают грамоты. Но теперь ее аудитория не ограничивается исключительно неграмотными людьми. В современном мире совершенно бесписьменные народы не вышли за пределы догероической стадии (если вообще до нее дошли), а героическая поэзия широко распространена среди людей, обладающих какими-то навыками письма. Различные версии «Эпоса о Гильгамеше», будь то вавилонская, хеттская или ассирийская, возникли в обществе, где клинописью записывались не только религиозные или правовые тексты, но также гимны и летописи. Гомер упоминает письмо лишь однажды, и то довольно загадочно, когда рассказывает о «смертельных знаках», которые Прет, царь Коринфа, начертал на «складывающихся дощечках» и послал царю Ликии с намерением погубить Беллерофонта[2]. Возможно, однако, это всего лишь традиционный мотив древнего сюжета, впрочем не отменяющий и вероятность того, что письменность уже существовала во времена Гомера и он был знаком с ее использованием. В «Гренландских Речах Атли» (4) Гудрун пытается отправить сообщение братьям в виде рунического послания и предупредить их о судьбе, уготованной им Атли, но Винги путает руны, чтобы смысл их остался непонятым. Не обязательно должны быть безграмотными и современные герои. Киргизский Алмамбет легко читает Коран, когда обращается в мусульманство[3]. Русские, южнославянские, армянские герои обычно умеют читать и писать. Героическая поэзия часто существует в обществах, в той или иной форме знакомых с письменностью. Она

[2] *Илиада* VI, 168–170.
[3] Radlov V. S. 11.

даже может бытовать бок о бок с письменной литературой и книжной культурой. В «Песни о Роланде» упоминаются одновременно Гомер и Вергилий (2616), и вполне вероятно, что Вергилий мог быть знаком автору «Беовульфа»[4]. Конечно, сами сказители обычно стоят в стороне от мира письменной культуры, полагаясь на звучащее слово, но даже и в этом правиле есть исключения. В России есть современные сказители традиционных народных песен, подобные Марфе Крюковой и Петру Рябинину-Андрееву, которые вполне грамотны, но тем не менее сочиняют песни для публичной декламации в старом стиле. Отчасти это вызвано тем, что большинство их слушателей не владеет грамотой, но главная причина в том, что именно такой декламации от них и ждут. Героическая поэзия нацелена на декламацию, и это объясняет многие ее особенности.

Поэзия эта преимущественно не просто рецитируется, но и складывается по ходу импровизации. Есть разные степени и типы импровизации, и есть места, где поэты продвинулись от чистой импровизации к более продуманному типу сложения песен, и все же импровизация присутствует практически всегда и, весьма вероятно, является фундаментальным принципом исполнительской техники. Певец, декламирующий песнь, складывает ее в процессе декламации. Такое положение дел казалось бы совершенно неправдоподобным, если бы его не подтверждали абсолютно надежные свидетели. Это совершенно обычная практика русских сказителей. Гильфердинг делился своими наблюдениями о том, что в среде онежских крестьян певцы никогда не исполняли одну и ту же былину одинаково[5]; его свидетельства подтверждены Рыбниковым, который записывал песни тех же самых сказителей на те же самые сюжеты, что и Гильфердинг, и мы можем сравнить два варианта записей[6]. Так, например, известный сказитель Трофим Григорьевич Рябинин спел двадцать четыре былины Рыбникову[7] и восемнадцать Гильфердингу, восемь из них совпадают у обоих иссле-

[4] Klaeber. P. CXXI.

[5] Гильфердинг I. С. 32.

[6] Chettéoui. P. 26 ff.

[7] В издании собрания Рыбникова приведена другая цифра — двадцать три (Рыбников I. С. 1). См. также ниже у самого Боуры в главе «Закат героической поэзии». — *Примеч. пер.*

дователей, но идентичных песен нет. Основная сюжетная линия одна и та же, но детали и объем разнятся, объяснение же этому только одно: Рябинин складывал новую версию песни всякий раз, когда исполнял ее. Он не пытался вспомнить текст дословно, а, импровизируя, создавал новый текст на основе набора устойчивых элементов сюжета. Довольно часто различие между двумя версиями заключается прежде всего в пространстве текста, которое отдано под ту или иную шаблонную тему, и почти не влияет на создаваемый в целом эффект, однако так происходит далеко не всегда. Песни об Илье Муромце и Калине-царе, исполненные Рябининым Рыбникову[8] и позже Гильфердингу[9], — это совершенно разные истории. Первая версия насчитывает 289 строк, вторая — 616, и разница в длине должна быть мотивирована не только простым расширением общих тем. Вторая песнь включает в себя другие эпизоды и выдержана чуть ли не совсем в иной тональности. То, что справедливо по отношению к Рябинину, применимо и к другим сказителям этого края, чьи былины были записаны Рыбниковым и Гильфердингом, и мы располагаем убедительным доказательством того, что, по крайней мере, внутри данной традиции сказитель не повторяет себя самого в точности, а импровизирует заново в каждом новом выступлении.

Сведения о практике исполнения песен югославскими певцами не так полны, как в случае с русскими сказителями, но и они намекают на схожую картину. Матия Мурко исследовал методы исполнительской техники сказителей в Югославии и обнаружил, что певцы полагаются прежде всего на импровизацию[10]. Певцу достаточно услышать песнь два-три раза, и он уже сможет воспроизвести ее, но не будет делать это в точности теми же словами. Каждое исполнение в некотором смысле порождает новое произведение. Ни один сказитель не повторяет ту же песнь слово в слово. Разумеется, с течением времени певец может внести такие изменения в текст песни, что она станет совершенно неузнаваемой. Если поэт часто обращается к какой-то теме, он может расширить и обогатить ее настолько,

---

[8] Рыбников I. С. 35 и след.

[9] Гильфердинг II. С. 19 и след.

[10] *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde.* Berlin, 1909. S. 13 ff.; *Sitzungsberichte der klassischen Akademie in Wien.* 1914–1915. Bd. 176.

что финальная версия песни будет в два или три раза длиннее первоначального варианта. Это подтвердили исследования Милмэна Пэрри в 30-х годах XX века. Он также обнаружил, что каждое новое исполнение одного и того же певца рождает фактически новое произведение. И действительно, когда он просил сказителя продекламировать ту же песнь теми же самыми словами, что и в предыдущий раз, певец соглашался сделать это, но результат на самом деле был иным. Конечно, может случиться так, что какие-то песни получают своего рода окончательное оформление, и тогда уже никто не отваживается его нарушить. Но происходит это потому, что песни были записаны и получили широкое распространение и известность. Тексты оказались закреплены в письменной форме и перешли в разряд народного достояния. Так случилось с некоторыми песнями Косовского цикла, которые были опубликованы Вуком Караджичем в 1814 году. Они стали классикой, но это не означает, что сам Караджич воспроизводил их по памяти. Опубликованные им песни были собраны у разных сказителей. В свою очередь, его собрание отнюдь не помешало созданию новых песен на те же самые сюжеты. Они и по сей день сочиняются, как обнаружили Мурко и Пэрри. Сербохорватское искусство героической поэзии — это по-прежнему искусство импровизации.

Еще один пример импровизационного сложения можно найти у киргизов. Поэзия киргизов была исследована и собрана выдающимся ученым В.В. Радловым в конце 40-х годов XIX века. Его рассказ о происходящем очень точен:

> Всякий певец, обладающий хоть каким-то мастерством, всегда импровизирует и слагает свои песни, движимый сиюминутным вдохновением, так что не предполагается, что он может дважды произнести одну и ту же песнь в точности одинаковым образом... Импровизирующий певец поет не думая, а рождая песнь изнутри самого себя в тот самый момент, когда приходит побуждение извне — точно так же, как слова льются с языка без того, чтобы говорящий осознанно и намеренно следил за правильным произношением слова, которого требует в данную минуту его мысль[11].

Радлов описывает подлинный импровизационный процесс и обращает внимание на целый ряд вытекающих из него суще-

[11] Radlov V. S. XVI–XVII; ср.: Chadwick. *Growth* III. P. 182.

ственных следствий. Чтобы начать поэму, певец нуждается в аудитории. Только в присутствии слушателей он обнаруживает, что его воображение работает легко и свободно. Чем больше наслаждается аудитория его умением выбрать нужное выражение, тем лучше он работает. Свидетелем того, как работает киргизский сказитель, стал русский путешественник Венюков, побывавший в тех местах в составе экспедиции в 1860 году. Венюков с восхищением описывает совершенно неподготовленное исполнение киргизского певца:

> Каждый вечер он собирал вокруг себя толпу своих поклонников, жадно внимавших его преданиям и песням. Он проявлял недюжинное воображение в изобретении подвигов для своего героя — сына какого-то хана, — необычайно смело уносясь в чудесные сферы фантазии. Громаднейшая часть этой восторженной декламации была сымпровизирована им самим по мере исполнения поэмы, один лишь сюжет был взят из некоей традиции[12].

Искусство это и по сей день распространено у киргизов: недавно от двух сказителей были записаны новые версии эпоса «Манас», и каждая из них представляет собой импровизацию по ходу исполнения. Импровизация — первая и древнейшая форма сложения героической поэзии, и следы ее отчетливо проявляются во всех повествовательных приемах.

Примеры русской, сербохорватской и киргизской традиции показывают, как работает импровизационная техника, и мы прекрасно осведомлены о методах сказителей. Но не только эти народы слагают героическую поэзию. Хотя полной картины у нас нет, практически не остается сомнений в том, что столь же импровизационна поэзия осетин, калмыков, якутов, айнов и современных греков. Поскольку образцы их поэм представлены во множестве вариантов и слишком мала вероятность того, что существуют некие стандартные и фиксированные формы их сказаний, мы должны предположить, что и здесь певцы воссоздают традиционный материал на свой лад. В действительности импровизация должна являться обычной практикой сложения во всяком обществе, где слуша-

[12] J. and R. Michell. *The Russians in Central Asia.* London, 1865. P. 186; Chadwick. *Growth* III. P. 179.

тели могут в любой момент позвать певца и попросить его исполнить поэму на новый сюжет. Когда Беовульф расправляется с Гренделем, его подвиг немедленно становится сюжетом для песни певца Хродгара:

> Славословий знаток, многопамятливый,
> сохранитель преданий старопрежних лет,
> он, по-своему сопрягая слова,
> начал речь — восхваленье Беовульфа;
> сочетая созвучья в искусный лад,
> он вплетал в песнопенье повесть новую.
> (*Беовульф*, 868–873)

Если это и не абсолютная импровизация, то что-то очень близкое к ней. Певец мог быть как-то предупрежден, о чем ему предстоит вести рассказ, но у него, уж конечно, не было времени отшлифовать в голове полный текст песни. Когда Одиссей в гостях у Алкиноя просит певца Демодока спеть, он говорит ему, о чем хочет услышать, и Демодок без особых затруднений приступает к рассказу о том, как ахейцы, предав огню свой лагерь, погрузились на корабли[13]. Он достаточно искушен и в своем ремесле, и в материале, чтобы без подготовки и долгих раздумий сложить поэму на только что предложенный сюжет. Более того, по-видимому, он творит каким-то особым способом, ведь Алкиной замечает, что:

> ему бог даровал радовать песнью,
> как бы ни подвигнул его петь его дух.
> (*Одиссея*, VIII, 44–45, *букв. пер.*)

Коль скоро Демодока побуждает к пению его дух, можно предположить, что певец следует своему вдохновению, куда бы оно ни завело его, а не повторяет чужие песни или даже песни, заранее сложенные им самим. То же говорит о себе самом и Фемий с Итаки:

> Сам собою я обучен, а бог вложил
> мне в душу разнообразные пути [песен].
> (*Одиссея*, XII, 347–348, *букв. пер.*)

---

[13] *Одиссея* VIII, 500 и след.

Фемий не чувствует себя обязанным более древним певцам и говорит, что он вдохновлен божественной силой. Слово οἶμαι, которым Фемий обозначает свои песни, буквально значит «пути» или «подступы», подразумевая тем самым, что певец может найти подход к любой теме. Пожалуй, еще более ярким примером может послужить гомеровский гимн «К Гермесу», где юный бог начинает петь, ἐξ αὐτοσχεδίης, то есть «с ходу, без подготовки». Без сомнения, импровизация была известна и Гомеру, и автору «Беовульфа». Это не значит, что они сами использовали подобную технику, но их искусство, по всей видимости, подверглось ее влиянию.

Все эти примеры показывают, что импровизация была обычной формой сложения героической поэзии. Певец, будь то в Ютландии или на Итаке, в России или Югославии, разучивает технику своего ремесла, включая сами сказания, и создает новую поэму всякий раз, когда ему приходится выступать. Искусство импровизации, естественно, требует от поэта особых дарований, и неудивительно, что сказители заявляют о том, что их поддерживают сверхъестественные силы. Древнегреческие поэты утверждали, что их слова исходят от Муз. Это должно означать, что при сложении поэм они пользуются даром, который оказывается в некоторой степени сродни тому, что современные поэты называют вдохновением, и который они способны были вызывать в себе по желанию, оказавшись лицом к лицу с аудиторией, ждущей песен. Не ошибались они и тогда, когда называли Муз дочерьми Памяти; ведь вдохновение работает только потому, что поэт заучил на память множество приемов и фраз, способных помочь ему в работе. Так, Гомер начинает «Илиаду» и «Одиссею» обращением к Музе, просит ли он ее спеть о гневе Ахилла или о многохитростном муже. Сходное заявление делает и Гесиод, сообщая, что он научился поэзии у Муз[14], когда пас овец на горе Геликон. Такие притязания свойственны не только античным певцам, как мы видели, киргизский сказитель говорил Радлову, что Бог вложил дар песен в его сердце и он способен петь на любую тему, хотя и не заучивал

[14] *Теогония*, 22 и след.

[15] Radlov V. S. XVIII; ср. выше, с. 58.

ни одной из песен[15]. Столь замечательная сила творческого духа стоит за многими произведениями героической поэзии, определяя ряд ее наиболее характерных черт.

Когда мы говорим, что поэт импровизирует, нужно четко понимать, что́ мы имеем в виду. Импровизация — это не безудержный и необдуманный поток слов, истекающий из уст певца, но упорядоченное течение речи, понятное и близкое его слушателям как с точки зрения лексического состава, так и метрической схемы. И несмотря на то что каждая новая версия сказания, сложенная поэтом, может отличаться от прежней в деталях и выражениях, детали эти берутся из его же репертуара и носят формальный и традиционный характер. Импровизация строится на том, что Радлов именует «инструментами производства». В первую очередь поэт разучивает некоторое количество сказаний, знакомясь с главными действующими лицами и их основными чертами; отсюда черпает он материал для своей работы. Обычно певец ограничивает свой репертуар этими распространенными и всем знакомыми историями, и хотя он может часто менять их или добавлять что-то, они остаются фундаментом его ремесла. Далее он заучивает огромное количество формул, одновременно коротких и длинных, подходящих к тому размеру, в котором он складывает песнь, и это позволяет ему тотчас же справиться с большинством проблем, навязанных ему сюжетом. Формулы носят по большей части традиционный характер; однажды найденная удачная формула используется поэтом свободно, без всяких претензий на авторское право. Если формулы доказывали свою полезность, они могли служить веками, и не было никакой потребности расставаться с ними только потому, что они были хорошо знакомы слушателям. Наоборот, то, что они были всем известны, придавало им особое достоинство и почтенность. Например, современная русская сказительница Марфа Крюкова называет в песнях на современные сюжеты Москву «каменной», потому что это принятая формула, возникающая в бесчисленном количестве песен при любом упоминании о Москве. Древнейший дошедший до нас пример содержится в песне, записанной Ричардом Джеймсом в 1619 году и рассказывающей о поражении крымского хана.

Возникающая в процессе импровизации героическая поэзия едва ли может обойтись без формул. Тогда задача сложения для любого сказителя становилась бы слишком сложной и неопределенной. Он не был бы уверен, что сможет завершить поэму, ни разу не запнувшись или даже не оборвав повествования, если начнет уставать или утратит внимание. Конечно, певец все равно может прерваться, и ученые, записывавшие русские былины, замечали, что иногда сказители обращались к прозаической речи, поскольку, несомненно, напряжение от складывания стихов было слишком сильным. Однако это наносит удар профессиональной чести и может даже навредить певцу; алтайские татары могли быть не единственными, кто отказывался слушать вновь певца, если он однажды оборвал свое выступление[16]. Но если певец имеет в своем распоряжении формулы, они помогут ему преодолеть практически любые трудности. Его поэма, быть может, не будет очень высокого качества, но, уж во всяком случае, пока он будет придерживаться этой техники, его текст будет оставаться поэтическим. Радлов, например, отмечает, что киргизский сказитель, исполнявший «Рождение Манаса», не чувствовал себя в ударе или не был полностью раскованным, потому что данный сюжет не входил в его обычный репертуар[17], но владение формулами позволило ему создать нечто более или менее связное и даже увлекательное. Использование формул — фундамент устной импровизационной поэзии, без которого она, по суги, не может существовать. Конечно, наиболее искусные певцы не просто знают гораздо больше формул, нежели их менее одаренные коллеги, но более ловко ими пользуются, а порой даже добавляют к их числу новые, придуманные ими самими. Но формула всегда лежит в основании поэтической техники, связанной с импровизацией.

Формула — это сочетание слов, которое используется (с незначительными изменениями или без них) всякий раз, когда возникает подходящая для этого ситуация. Таким образом, формула может быть очень короткой, как, например, привычные сочетания существительных и прилагательных, характерные для большинства произведений героической поэзии;

[16] *Когутей*. С. 7 и след.
[17] Radlov V. S. XIII.

это может быть отдельная строка или группа стихов примерно из десяти строк. По сути, все эти формулы имеют одну природу и выполняют одинаковую функцию, которая заключается в том, чтобы помочь поэту преодолеть те или иные трудности, возникающие перед ним. Но на практике формулы делятся, по крайней мере, на два разряда. Первый — это сочетания типа «существительное + прилагательное», как, скажем, «синее море» или «черная смерть», в которых существительное, независимо от того, обозначает оно простой предмет или отдельного человека, сопровождается так называемым «устойчивым эпитетом». Выражение не получится очень удачным, если, во-первых, существительное будет иногда употребляться без своего обычного эпитета и, во-вторых, если время от времени рядом с ним будет возникать другой эпитет. Но сочетание «существительное + прилагательное» обладает одним особым свойством: эпитет в нем, будучи формульным по своей природе, функционально не так очевидно связан с повествовательным контекстом. Легче всего было бы определить его как «декоративный» или «украшающий», но это означало бы придать ему слишком большой вес, ведь на самом деле мы так привыкаем к подобному эпитету, что едва замечаем его появление, и в таком случае не имеет особого смысла рассуждать о его декоративной ценности. Задача таких эпитетов — помочь поэту в сложении поэмы, и хотя они едва ли раздражают нас и даже могут обладать своей особой прелестью, в действительности они не так важны для самого рассказа. Второй тип формул — это повторяющиеся обороты, распространяющиеся на часть строки, на отдельную строку, на группу строк. Их главное отличие от сочетаний типа «существительное + прилагательное» заключается в том, что они строго функциональны и необходимы для повествования. Конечно, и у них есть свое очарование, и порой они особенно привлекательны в поэтическом отношении, но их первейшая задача — механизм действия, изображение того, как происходят некие повторяющиеся события. И если эти события не очень интересны сами по себе, они совсем не проигрывают от того, что воспроизводятся в формульном виде.

Не во всех произведениях героической поэзии эти два типа формул присутствуют в равной пропорции. В этом отноше-

нии можно выделить две группы текстов. В одной формулы используются весьма щедро и по неким установленным правилам; в другой — следы их есть, и в немалом количестве, но они не пронизывают весь текст. К первому разряду принадлежат русские, сербские, киргизские, калмыцкие и якутские песни, и нет никаких сомнений, что анализ других языков даст сходные результаты. Если нам удастся установить принципы использования формул в этих пяти языках, мы сможем понять механизм работы формул в большой группе поэтических произведений, а затем перейти к осмыслению их функционирования во втором типе текстов, где они используются несколько иначе.

Сочетания «существительное + прилагательное», по-видимому, издревле присущи славянской поэтической традиции. Они обнаруживаются уже в «Слове о полку Игореве», сложенном в 1187 году, где говорится о «серых волках», «чистом поле», «храброй дружине», «копьях польских», «черных воронах», «червленых щитах», «саблях каленых» и «траве зеленой». Нельзя сказать, что сочетания эти совершенно фиксированы или постоянны, но ясно, что уже в те времена поэты чувствовали потребность в такого рода устойчивых выражениях. Некоторые их этих словосочетаний могут оказаться еще более древними, поскольку часть их встречается как в русских, так и в южнославянских песнях и могла иметь общий источник, восходящий к временам, предшествовавшим современному делению славянских народов. К таким формулам можно отнести выражения типа «белый град», «руки белые», «лицо белое», «горькие слезы», «добрый молодец», «добрый конь». Вышедшие из единого источника выражения дали в русской и южнославянской традиции собственные варианты. Русские обычно говорят о «матушке-сырой земле», «чистом поле», «тетиве серебряной», «Москве каменной», о «питье медвяном», «яствах сахарных», «дубовом столе», «синем море», «славном почестном пире», «темном лесе», «белой груди» и «буйной головушке». Сходным образом у сербов появляются «черная земля», «широкая дорога», «широкая долина», «горы зеленые», «холодное вино», «сахарные пироги», «булава тяжелая», «дитя беззащитное», «проворный брадобрей». Та же самая техника используется и в случае с именами собственными, будь то имена людей или назва-

ния мест. В русских былинах — это «славный Киев-град», «великий Новгород», «славный богатый Волын-город», «Владимир-князь, стольно-киевский», «Садко, купец богатый новгородский», «Грозный царь, Иван Васильевич», «Илья Муромец, старый казак», «молодой Вольга Святославович», «Тугарин Змеевич». Так и югославы говорят о «Вучитрне белостенном», о «белом граде Руднике», «о Новаке Крстовиче, проворном защитнике Черногории», «сильном Филиппе Мадьярине», «Змее Огненном Вуке». Славянские формулы при имени существительном не отличаются особой выразительностью, но у них древнее происхождение, и они являются хорошим примером поэтической техники, лишенной какой-либо литературной претенциозности и изукрашенности.

В качестве параллели европейским примерам мы можем привести поэтическую практику трех азиатских народов. В киргизской поэзии сочетания типа «существительное + прилагательное» распространены чрезвычайно широко. В дополнение к формулам, описывающим простые явления, как то: «красное солнце», «высокий конь», «золотая кровать», «белое молоко», «сладкий сахар», «царственное жилище», «крепкая водка», «большая черная шапка», «черный пот», «белая грудь», «белая пена» — есть и другие, более изысканные и более яркие, как, например, «золотой шатер волос белого верблюда», «леопардовое седло», «безводная степь». Главные герои характеризуются такими сочными эпитетами, как «Алмамбет, тигру подобный», «острый на слово Аджибай», «с ртом, как рог для питья, Эр Джолой», «лысоголовый Конурбай», «Канькей, молодая ханша», «сын богатства Бакай-хан», «Семетей, молодой герой», а географические названия и народы получают настолько полные обозначения, что ничего подобного в славянской традиции мы не находим: «семивратная Бухара», «болтающие катайцы, чей язык никому не понять», «смердящие калмыки, в шапках с кисточками по кругу, режущие свиней и подвешивающие их к седлам». Итак, сочетания «существительное + прилагательное» в киргизской поэзии используются очень широко и более сложны, нежели у славянских народов. Они обрели здесь особый блеск, и, хотя не всегда необходимы с точки зрения сюжета, как бы невзначай проливают свет на события и характеры героев.

Что-то подобное наблюдается и у калмыков, чья поэзия изобилует необычайно яркими и разнообразными формулами. Сочетания «существительное + прилагательное» представлены такими изящными выражениями, как «злато-желтый дворец» (шатёр), «серебряно-донные потоки», «высокие белые горы», «седло (крепкое), как наковальня», «золотисто-желтые дороги», «красная пыль», «пестрые глаза величиной с чашу», «стан, подобный зрелому сандаловому дереву», «восходящее огненное солнце», «горбатая земля», «желтоголовый старый лебедь», «шелковое одеяние ценой в миллион серебряных копеек». Числа имеют собственное назначение и исполнены магического смысла, что проявляется, например, в таких формулах, как «страна тридцати трех тэнгриев», «шесть тысяч и двенадцать правоверных богатырей-сподвижников» из дружины Джангара. Герои именуются сложными монгольскими титулами, но есть у них и более простые именования. Джангар — «хан», «государь», «славный», «грозный»; Улан-Хонгор — «красно-каурый» («багряный»), «великан», «хмельной»; другие воины — «белые защитники львов», «ослепляющее солнце», «красный вихрь бурь». Топонимы столь же выразительны, будь то горы — «львиный Алтай» или «Самбан, источник ветров» или воды — «священное море Бумба» или «бегущий поток, Артай». Калмыцкие поэмы так загружены формульными выражениями, что временами те заслоняют происходящие события, хотя справедливости ради надо сказать, что, когда наступает кульминационный момент, он, как правило, разворачивается сжато и быстро. Как и киргизские поэмы, калмыцкая поэзия предполагает глубокую заинтересованность слушателей в собственно поэтической стороне дела, и это может частично объяснять подобную языковую орнаментальность. Возможно, и время сыграло здесь свою роль. Похоже, что калмыцкие формулы весьма древни по своему происхождению, они выглядят так, как если бы прошли длительную шлифовку и обработку временем.

Столь же изобилует сочетаниями «существительное + прилагательное» третья азиатская поэтическая традиция — якутская, где они почти так же многочисленны, как и в киргизской и калмыцкой героической поэзии. Предпочитаемые якутами поэтические формулы обычно очень просты, как, например,

«черная мать-ночь», «красный день», «благословенный мир», «железный столб», «серебряногрудый жаворонок», «добрый конь», «белые клокастые облака», «звучное, широкое небо», «серебряные сабли», «могучий гром», «крепкое дерево», «огненная звезда», «железная колыбель», «желтое масло». Люди тоже наделены своими эпитетами, хотя они порой перетекают в их имена, так что имя и эпитет становятся почти неразличимыми. Тем не менее можно встретить и такие сочетания, как «Суодал, одноногий воин», «богатый Караххан», «Юкейден, Прекрасный Белый Мотылек», «Джессин, старый воин». Мир якутов располагается в отдаленных районах Сибири, и сами они лишены той широты пространственного кругозора, которую обрели киргизы, благодаря своим контактам с Китаем, или калмыки, сохранившие память о тех временах, когда они населяли предгорья Тибета. И все же якутская поэзия обладает той же самой природой и теми же самыми привычными чертами, одна из которых — частое использование сочетаний «существительное + прилагательное».

Поскольку сочетания данного типа обнаруживаются не только у тех народов, о которых шла речь выше, но и у многих других, их назначение не сразу становится понятным. Формулы эти отнюдь не всегда изящны и красивы; порой они просто слабы и примитивны; эстетические соображения, судя по всему, не могли быть изначальной причиной их возникновения, да и, на первый взгляд, не так уж нужны они сказителю и для импровизации. Он, пожалуй, вполне мог бы обойтись без них, ведь формулы эти достаточно кратки, и далеко с ними не уйдешь. Конечно, они не дают нам забыть о характерных качествах того или иного мужского или женского персонажа, о важных признаках какого-то места, но это не объясняет, почему с их помощью столь регулярно и столь последовательно обозначаются не только люди, но и вещи и явления, порой такие избитые и банальные, что они не нуждаются в подобном пояснении. Столь же верно и то, что многие из этих сочетаний носят традиционный характер, а потому используются поэтами и поныне, и все же неясно, почему они существуют у многих разных народов. Скорее всего, разгадка состоит в том, что их использование в процессе сложения поэм просто облегчает задачу поэту. И так как существительное в сочетании с прилагатель-

ным произносится дольше, чем одиночное существительное, оно дает поэту возможность забежать мыслью вперед — пусть даже на такой небольшой отрезок времени, — а это так необходимо в процессе импровизации. Формулы для поэта — не единственное, хотя и немаловажное средство творчества. Разбавляя поэтический текст этими обильными, казалось бы, ненужными словами, поэт может двигаться вперед более спокойно и уверенно. Кроме того, формула, возникшая именно по этой причине, выполняет и дополнительную функцию. Когда мы слушаем, как певец декламирует слагаемую импровизационным путем поэму, устойчивые выражения становятся настолько привычными, что мы почти не замечаем их. И когда они возникают по ходу повествования, наше внимание моментально ослабляется, давая передышку голове. Формулы важны для устной импровизационной поэзии, ибо благодаря им аудитории становится легче ее слушать и воспринимать, а певцу — легче складывать.

Если поэзия изобилует сочетаниями из существительных и прилагательных, в ней есть и регулярно повторяющиеся строки или группы строк, выполняющие свою скромную роль обязательных сюжетных связок. Их частое использование в русских былинах показывает, как они важны для поэтов. Русские сказители, похоже, вставляют формульные выражения почти в любой ситуации. Богатырь принимается за какое-то дело:

> Он скорешенько скочил как на резвы ножки,
> Кунью шубоньку накинул на одно плечо,
> Шапочку соболью на одно ушко.

Выходит он поупражняться:

> Стрелял-то он гусей, лебедей,
> Стрелял малых перелетных серых утушек.

Воин расправляется с врагами:

> Стал он силушку конем топтать,
> Стал конем топтать, копьем колоть,
> Стал он бить ту силушку великую,
> А он силу бьет — будто траву косит.

Он бранит своего коня:

Ай же ты, волчья сыть, травяной мешок!
Ты идти не хошь аль нести не мошь?

Въезжает он в княжеский дворец:

Приезжает он на широкий двор,
Ставит коня да середи двора
Да идет в палаты белокаменны.

Время проходит:

Еще день за день ведь, как и дождь дождит,
А неделя за неделей, как трава растет,
А год за годом, как река бежит.

А когда гости напуганы, говорится:

Все за столом призамолкнули:
Меньший хоронится за большаго,
Больший хоронится за меньшаго,
А от меньшаго мал ответ живет.

Такого рода пассажи — а примеры легко можно умножить — необычайно распространены в русской поэзии. Они могут слегка варьироваться от сказителя к сказителю, но их роль в сложении былины очень велика. Ни одна песнь не обходится без них, и в большинстве былин им отведено весьма значительное пространство.

Во многом то же самое можно сказать и о сербских песнях. Их зачины носят явно условный, клишированный характер. В добавление к устойчивым мотивам летящих птиц, выпивающих воинов или выезжающего со двора юнака можно найти и такие начальные строки, как:

Боже милый, великое чудо!

или

Как во сне мечтает милая девица,

или

Рано встала девушка поутру.

Однако по большей части такие формульные строки (или наборы из нескольких строк) скапливаются в наиболее важных эпизодах песен. Они были задуманы как средство преодоления периодически возникающих трудностей и действительно используются всякий раз, когда такая потребность возникает. Если юнак хорош собою, то и описание будет стандартным:

Не было юнака краше статью,
Не было в плечах пошире,
Как благороден был видом герой.

Битва начинается так:

Господь небесный, спасибо за твою великую милость!
Часто войска сходились в битве,
На широкой равнине состязались в силе –

и продолжается:

Многие в войске были тогда избиты,
Исполнились глубокой печали те, что остались живы.

Герой готовится к отъезду:

Опоясался он богатой саблей
И набросил сверху плащ из волчьей шкуры.

Начало нового дня описывается так:

А как только утро наступило.

Вот как изображается старик:

Борода всю грудь ему покрыла,
Доросла до шелкового кушака.

Девушка расхваливает юнака:

Говорит он, словно витютень воркует,
Смеется, словно жар от солнышка исходит.

Когда турки утверждают свою власть, то говорится:

Злые дела по всей стране понаделали.

Не все формульные пассажи так коротки. Иногда они достигают дюжины и более стихов, а часто — полдюжины. Сербские формульные повторы отличаются от русских тем, что они меньше изменяются от песни к песне и то лишь в незначительных деталях, при этом, как правило, тяготея к строгой форме. Но они выполняют ту же самую функцию и незаменимы в конструировании сюжета.

Обратившись к азиатской поэзии, мы обнаруживаем во многом почти ту же самую картину. Киргизские поэты с удовольствием используют устойчивые сочетания строк, демонстрируя при этом и свою индивидуальную манеру. Формульные пассажи возникают при описании таких явлений, как наступление ночи:

На западе пала ночь,
Зловещие тени пали —

или бег коня:

Он летит от гребня горы к гребню горы,
По белым горячим холмам,
По бескрайним склонам —

или приход утра:

Утром, когда наступил рассвет,
И Созвездие Большой Медведицы зашло,
Когда солнце ярко взошло.

Таким образом действуют обычные механизмы повествования. Но есть и другие формульные отрывки, более изобретательные и предназначенные для описания менее расхожих ситуаций, скажем, когда слуги встречают незнакомца:

Один взял его белого коня,
Другой открыл дверь,
Из большого золотого сундука
Они принесли крепкую водку —

когда рождается герой:

Его верхняя половина — из золота,
Его нижняя половина — из серебра,
Через два дня он сказал: «Мать»,
Через семь дней он сказал: «Отец» —

или когда герой преследует сбежавших рабов:

По вашим следам я иду следом
В бескрайнюю степь.
Кудай заставит вас выйти на мой путь.
Я поехал, чтобы сделать это,
Совсем один против тысячи недругов.

Киргизы слагают поэмы большого объема, располагая достаточным пространством для таких чрезвычайно разработанных формульных пассажей. В этих формулах, так же как в сочетаниях «существительное + прилагательное», ярко проявляется живая и созидательная сила поэтической традиции.

Чрезвычайно схожее мастерство обнаруживают калмыки, только формул в их поэзии, как это ни удивительно, чуть ли не больше, чем у киргизов, и они часто достигают значительной длины. Великий герой Джангар всегда описывается теми же самыми словами, какими он был введен в повествование первый раз:

Под своими желто-пестрыми куполами весь свой век привязал, как говорится, к концу своего копья —

или когда он самодержавно восседает:

Всех их выше, на львином золотом троне.

Его жилище восхваляется устойчивым выражением:

Дворец великого господина, чудо из чудес во всех землях под солнцем, в землях всех восьми тысяч ханов.

Знаменитый богатырь представлен так:

Посмотри, какой богатырь повелевает средними семью кругами вокруг него.

Когда он седлает своего скакуна, это описывается так:

Сел он на своего коня. Накинул тяжелую накидку из медвежьей шкуры на плечи. И поехал вперед на встречу со своим знаменитым врагом.

Время суток обозначается так:

Когда желтое солнце взошло над землей —

или так:

На рассвете перед восходом солнца.

Эти и им подобные выражения калмыки складывают в более пространные и сложные блоки, и порой можно обнаружить длинные пассажи, состоящие целиком из таких формульных элементов. Многие устойчивые фразы повторяются несколько раз на протяжении короткого фрагмента текста, и нет никаких сомнений в том, что они служат певцу удобным инструментом для сложения поэм.

Формульными компонентами столь же богата и якутская поэзия. Методы повествования якутских сказителей более просты, нежели у калмыцких поэтов, и потому их формулы не столь детально разработаны, хотя и не менее полезны. Действие в якутских сказаниях разворачивается на широких пространствах, в лесах, населенных демонами, и погода там свирепа и ненадежна. Формулы помогают певцам описать ту природную обстановку, на фоне которой разворачиваются события. Вот приходит гроза:

Гром загрохотал наверху, тяжелый дождь пролился вниз.

Наступление ночи описано очень возвышенно:

> Сгустились сумерки матушки-ночи, черная матушка-ночь взяла в узы, серая матушка-ночь обступила.

Лес — прекрасен и таинственен:

> Кора на нем была чернёного серебра, белого серебра береста, золотая заболонь была на нем, крупного серебра шишки, листового серебра листья.

Действия героев часто описываются формулами:

> Эр Соготох туда отправился, прямо на запад поехал.

Даже демонические существа говорят о себе с очаровательной условностью:

> Густой туман — мои напевы, снег и дождь — мой крик, черная мгла — моя песнь, ураган — моя весть.

Рассказ обычно заканчивается просто, какой-нибудь фразой типа:

> Так-то вот богато и широко зажили.

Мир, изображаемый в якутской поэзии, может быть необычен, но механизм работы с формулами во многом тот же, что и всюду.

Итак, русский, сербский, киргизский, калмыцкий и якутский языки показали нам, как используются формулы, будь то сочетания существительных с прилагательными или повторяющиеся строки и отрывки. Сходное искусство демонстрируют и другие тюркские народы Азии, например узбеки, а также осетины, айны, современные греки, албанцы, болгары. Подобная техника сложения кажется совершенно естественной для поэзии, которая слагается и декламируется устно и абсолютно не рассчитана на то, чтобы стать записанным и читаемым текстом. Однако, хотя эта поэзия и изобилует формулами, она едва ли сплошь формульна. По-видимому, какая-

то работа остается и на долю самого певца. Формулы максимально преобладают тогда, когда поэт не очень одарен, или чем-то смущен, или вынужден слагать песнь на сюжет, к которому мало готовился.

В той же мере, в какой формулы необходимы импровизирующему сказителю, полезны они и слушающей его аудитории. Во-первых, точно так же, как певец имеет возможность передохнуть какую-то долю секунды, пока он проговаривает простое формульное сочетание существительного с прилагательным, так и аудитория, слушая его, ослабляет на мгновение свое внимание, поскольку фраза ей достаточно знакома и не требует дополнительных усилий для понимания. Так как процесс слушания поэмы отнюдь не легок даже для привычного и тренированного человека, любая, пусть и небольшая, помощь такого рода полезна. Во-вторых, основная масса формул носит привычный и традиционный характер, и давнее знакомство с ними позволяет аудитории чувствовать себя как дома, четко осознавая, что за воображаемый мир перед ней предстает. Размышляя над тем, сколь консервативны в своих вкусах примитивные народы и как сильно не любят они сколько-нибудь существенных новшеств и перемен, мы понимаем, что с привычными формулами они должны чувствовать себя очень уютно и удобно. Зная, на каком они свете, они больше насладятся теми едва заметными изменениями, которые певец может внести в свою версию старого сюжета. В силу указанных причин формулы любимы сами по себе, как старые друзья, и пренебрежение ими может оставить у аудитории чувство тревоги и неудовлетворенности, как если бы она не вкусила в должной мере собственно поэтической пищи. В-третьих, если певец мастерски владеет старыми формулами, он может — несомненно, с большими предосторожностями — приняться за изобретение новых формул, которые, соответствуя старой традиционной манере, добавляли бы рассказу кое-какие неожиданные оттенки. Успех певца будет определяться той легкостью, с какой он сможет вплести свои новые формулы в старые схемы, и очень примечательно, что, вводя в повествование новые формулы, связанные с современными персонажами, русские сказители весьма осторожно подгоняют их к старой технике сложения. Таким образом, хотя существование формул мотивировано, в первую очередь, по-

требностями певца, слагающего песнь импровизационным путем, их сохранность и выживание не в меньшей степени зависят от запросов аудитории, которая ожидает их, любит их и даже нуждается в них для того, чтобы в полной мере воспринять сказанное певцом.

Ясно, что одним из элементов устной поэзии является то, что можно было бы назвать свободным изобретением. Сказитель обычно так хорошо владеет собой и сюжетом, что может выстраивать свой рассказ, не делая пауз и остановок. Нет сомнений, что поэт заранее обдумывает то, о чем он собирается говорить, и, обладая к тому же цепкой памятью, свойственной неграмотным людям, он может легко удерживать все придуманное в голове. Правда, для этого ему нужны значительные навыки, а также время, чтобы распределить и выстроить материал. Помогает ему и еще одна вещь: некоторые истории столь популярны и столь часто разрабатываются, певец так хорошо знаком с основными сюжетными вехами, что он может спокойно вносить всевозможные улучшения и изменения. Этим можно с уверенностью объяснить особенности сербских песен Косовского цикла: формульные выражения в них несомненно присутствуют, но в кульминационные моменты они как бы отходят на задний план. Тексты песен, собранные в их нынешнем виде Вуком Караджичем в начале XIX века, представляют собой современные ему версии традиционных сказаний. К тому времени их сюжеты, самые древние из которых могут восходить к XIV веку, были так хорошо известны, что поэт мог легко отбросить готовые формулы, дав волю своей фантазии. Стоит учесть и небольшой объем всех этих песен — певцу нетрудно придумывать новое, зная, что представление будет длиться совсем недолго. Если мы сравним песни Караджича с теми длинными поэмами, которые были записаны Милмэном Пэрри в 1934 году, мы увидим, как по-разному используются в них формулы. Пэрри записывал сказителей, которых просили спеть длинные поэмы, и, слагая их, они охотно и легко пользуются формульными выражениями. С певцами Караджича дело обстоит совсем иначе. Песнь размером в сто строк сложить и удержать в памяти легче, чем поэму длиной в несколько тысяч стихов. В поэзии такого рода сказитель не отказывается от формул совсем, но старается сократить долю их участия в краткой песне.

Нет каких-то существенных или вынужденных причин, которые не позволяли бы устному поэту дополнить традиционный поэтический язык новыми элементами собственного изобретения. В версии «Манаса», принадлежащей Сагымбаю Орозбакову, встречается много повторяющихся фраз, имеющих отчетливую формульную природу, но выглядят они так, как если бы они были придуманы самим сказителем или, по крайней мере, достались ему от кого-то, кто изменил старый способ обработки знакомых сюжетов. Эти фразы отличаются от тех формул, которые использовали в сходных ситуациях певцы, записанные Радловым, и пример Орозбакова показывает, что один поэт вовсе не обязательно использует те же самые формулы, что и другой. Возможно, сочиняя произведение большого объема, поэт чувствует, что должен быть более оригинальным и разнообразным, нежели его предшественники, не сочинившие и четвертой части его поэмы. Описание наступления ночи, например, — общее место как киргизской, так и любой другой героической поэзии, но в орозбаковском «Манасе» стандартная ситуация обретает новую, необычную, форму:

Закатная пала тень,
Зловещая пала ночь,
Оглохли, кто был вокруг,
Оссла земля вокруг.
(*Манас*, с. 51)[18]

Когда собирается много народу, об этом тоже сообщается с помощью формулы:

Пошли с сорока концов,
Повели они сорок полков.
(*Манас*, с. 52)[19]

---

[18] Для корректности следует заметить, что в данном случае описывается не стандартная картина наступления ночи как таковой, а эффект, произведенный страшным выстрелом из пушки. — *Примеч. пер.*

[19] Формула применяется к сорока знаменитым дружинникам Манаса (*кырк чоро*) и входит в развернутое описание их доблести и воинского умения. — *Примеч. пер.*

Эти описания имеют обычный формульный вид, и хотя мы не можем утверждать наверняка, что они являются изобретением самого поэта или, по крайней мере, школы, к которой он принадлежит, они служат примером того, что даже в самых простых случаях позволительно и возможно варьировать формулы, избегая общеупотребительных выражений. Конечно, их функция остается той же, что и у традиционных формул, и вскоре мы привыкаем к этим новым вариантам и начинаем воспринимать их по-старому. Если в данной ситуации мы можем сопоставить новые поэмы с более древними и выявить нововведения, то весьма вероятно, что, если бы мы могли сделать то же самое и в других случаях, нам бы удалось обнаружить значительную долю новизны даже в очень привычных и почти затасканных темах. Кажется очевидным, что в устной поэзии, даже при том, что формулы там обычная вещь в силу потребностей импровизационной манеры сложения, в большей степени сохраняется и не-формульная речь, которую искусный поэт так гармонично переплетает с традиционными оборотами, что мы почти не замечаем ее. И если формулы рассчитаны на импровизацию, то она, напротив, не полагается целиком на них, а часто создает свои собственные средства выражения.

Сопоставляя с киргизскими поэмами гомеровские произведения, мы сталкиваемся с проблемами особого рода. Никто не станет оспаривать формульную природу гомеровского языка, так как понятно, что гомеровский стиль сформировался в русле долгой традиции устного сложения поэтических произведений. Обе разновидности формул представлены у Гомера очень широко. В первых двадцати пяти стихах «Илиады» насчитывается, по крайней мере, двадцать пять формул того или иного типа, а в первых двадцати пяти строках «Одиссеи» их около тридцати трех. Эти отрывки отнюдь не исключение; они дают четкий образец того, как сложены гомеровские поэмы. Едва ли найдется такой пассаж в обеих поэмах, который не включал бы в себя большое количество малых формул; в то же время третья часть каждой поэмы состоит из регулярно повторяющихся стихов или стихотворных блоков. И так обстоит дело не только с Гомером; не менее справедливо это и по отношению к другим произведениям, например к поэмам Гесиода, гомеровым

гимнам и фрагментам не дошедших до нас полностью эпических сказаний. Сразу же становится ясно, что формулы играют в древнегреческой героической поэзии куда более важную роль, нежели в любой из исследуемых нами устных поэтических традиций. Вряд ли существует хоть какая-то область поэзии, куда бы они не проникли. Они обнаруживаются как в самом механизме повествования, так и в сфере высокой поэзии, хотя здесь они используются с непривычной осторожностью и редко бросаются в глаза. Совершенно очевидно, что Гомер унаследовал свое искусство от мощной поэтической традиции, выработавшей формулы практически на любой случай, и его задачей было применить их как можно искуснее.

Никто из героических поэтов не может сравниться с Гомером в диапазоне и разнообразии сочетаний типа «существительное + прилагательное». Едва ли сыщется вещь или человек, которые не имеют у Гомера своего отличительного эпитета, и многие из этих определений отличаются чарующей притягательностью. Несомненно, некоторые из эпитетов, сопровождающих имена героев, нужны лишь с одной целью — сообщить нам, кто эти люди, и как бы вручить нам их визитные карточки. Вот почему Ахилл именуется «Пелеевым сыном (Пелидом)», Агамемнон — «Атреев сын (Атрид)», а Одиссей — «сын Лаэрта (Лаэртид)». Поэтому, скажем, Агамемнон также зовется «владыка мужей», Нестор — «конником геренским», а Эвмей — «богоравным свинопасом». Такие формулы служат для обозначения персонажа, определяя его место в повествовании. Но Гомер не останавливается на этом. Многие его прилагательные имеют чисто декоративную, услаждающую функцию. Такие эпитеты, как «шлемоблещущий» о Гекторе, «длинноодеждная (покровом закрытая)» о Елене и Фетиде, «белолокотная» о Гере, «тучегонитель» о Зевсе, «истребитель народов» об Аресе, доставляют нам лишь удовольствие и ничего больше. Но не только боги и герои удостаиваются такого внимания. Все живые существа и предметы у Гомера наделены сходными эпитетами, и всякий раз такой поэтический штрих придаст фразе живость и яркость, будь то «многошумное», или «виноцветное», или «звучное» море, «тенистые горы» или «розовоперстая заря», «долгопечальная» смерть или «безветренное» небо, «длиннотенное» копье и «шумные» реки, «вскормленный в

горах» лев или «бесстыдная» муха, «ветреная» Троя, «многозлатные» Микены, «межгорный» Лакедемон. Эти эпитеты, как и многие им подобные, должны были сформироваться в ходе долгого эволюционного пути, в процессе которого певцы отбрасывали многое из того, что казалось скучным и бессмысленным, и сохраняли эпитеты, сочетавшие в себе одновременно и очарование поэзии, и точность определения. Если мы сопоставим сочетания существительных с прилагательными у Гомера и у русских и сербских певцов, мы обнаружим существенное качественное различие между ними. Если у русских и у сербов такие выражения чисто функциональны, то у Гомера они не только приносят пользу, но и придают поэтической речи образность и красочность.

Богатству формульных комбинаций «существительное + эпитет» сопутствует обильное и разнообразное использование повторяющихся строк и стихотворных отрывков. Трудно представить себе такую ситуацию, для которой у Гомера не существовало бы формульной строки или формульного отрывка. На них держится весь механизм повествования, формулы покрывают все звенья повествовательной структуры: речи, вопросы и ответы, наступление утра и ночи, сон и пробуждение, вооружение, выход кораблей в море и их причаливание к берегу, празднества и жертвоприношения, встречи и прощания, свадьбы и похороны. У Гомера есть формулы даже для тех ситуаций, которые могли бы показаться не очень часто встречающимися, — например, для сцен выхода царской особы в сопровождении двух собак, отказа мужа возлечь с рабыней из-за страха перед гневом жены, любования рощей фруктовых деревьев, а также для описания морских птиц на берегу, лохмотьев нищего, султана из конского волоса на шлеме воина, сокровищ, лежащих на дне сундука, звука, с которым поворачивается ключ в замке. Более того, Гомер пользуется своими формулами с необыкновенной жестокостью и точностью. Механизм повествования опирается на формулы, которые никогда не меняются, если метрические условия остаются прежними. Когда приходит рассвет, то всегда говорится, что:

Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос.

Наступает ночь:

Солнце едва закатилось, и сумрак на землю спустился.

Воин падает в битве:

С шумом на землю он пал, и взгремели на падшем доспехи.

Пир завершается:

Когда же был удовольствован голод их сладким питьем и едою.

Умирает воин:

Очи смежили багровая Смерть и могучая Участь.

Когда у Гомера возникает потребность в той или иной формуле, он использует ее без каких-либо изменений, даже если она распространяется на несколько строк, как, скажем, в ситуации, когда герои готовят свои колесницы или свои корабли, или когда накрывается стол, или свершается жертвоприношение. Традиция — могучая сила, и Гомер тщательно следует ей.

Столь же строг Гомер и в употреблении сочетаний «существительное + прилагательное», обычно занимающих лишь часть стиха, но здесь он следует другим правилам. Огрубляя, можно было бы сказать, что употребление формулы в каждом конкретном случае — как показал Милмэн Пэрри[20] — определяется требованиями метрической структуры и тем местом, которое формула должна занять в ней. В определенном месте или части отдельного стиха одна и та же вещь или одно и то же лицо всегда обозначаются одной и той же формулой, и их варьирование целиком зависит от того, в какой позиции стоит соответствующее существительное. Существует, например, тридцать шесть сочетаний такого типа применительно к Ахиллу. Формул так много, потому что имя Ахилла в поэме используется во всех пяти падежах, но использование каждого выражения определяется местом, которое ему предстоит занять в строке. Среди нескольких сотен случаев употребления этих формул есть лишь два исключения: первое — когда Ахилл именуется не πόδας ὠκύς

[20] *L'Épithète traditionnelle dans Homère* и *Les Formules et la métrique d'Homère*. Paris, 1928.

«быстроногий», а μεγάθυμος «великодушный»[21], и второй раз, когда его называют не θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ «богоподобный Ахиллес», а διίφιλε φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ «милый богам блистательный Ахиллес»[22]. То же правило действует и по отношению к другим персонажам и явлениям, исключения весьма незначительны[23]. Использование формульного сочетания определяется его местом в строке и падежом имени, и вряд ли какая-то другая формула может появиться на этом месте. Подобная техника может показаться очень усложненной и искусственной. Ясно, что певцу потребовалось немало упражнений, прежде чем он смог так уверенно владеть столь затейливым мастерством. Гомеровский язык, однако, вовсе не сложен для чтения. Гомер — один из самых простых и понятных поэтов; он редко бывает двусмысленным или темным; его приверженность формулам не выливается в неуместное их использование; его слова текут удивительно естественно, резко контрастируя, например, с прерывистым и извилистым языком «Беовульфа». Тот факт, что его язык, невзирая на строгое соблюдение принятых установлений, столь замечательно прост и естествен, служит к величайшей чести как самого Гомера, так и формульного стиля. Формулы полностью преуспели в своей задаче сделать процесс сложения поэзии более легким для певца, и хотя, несомненно, требуется значительное время и труд, чтобы овладеть ими, годы, потраченные Гомером на ученичество, были с лихвой вознаграждены приобретенным таким образом стилем.

Сравнивая гомеровский подход к языку со стилистическими приемами других народов, чью импровизационную поэзию мы рассматривали выше, мы видим, что при всем сходстве исходных принципов импровизации и самих конечных целей их языковая техника различается по целому ряду параметров. Мы не беремся утверждать, что язык гомеровских поэм старше любого из языков древней поэзии, поскольку не знаем ничего об их истоках, за исключением того, что они кроются в далеком прошлом. Однако ясно, что поэтический язык древнегреческих поэм удивительно приспособлен для художе-

[21] *Илиада* XXIII, 168.

[22] *Илиада* XXII, 216.

[23] Анализ примеров см. у Пэрри в: *L'Épithète traditionnelle dans Homère.*

ственного творчества; ничего подобного не обнаруживается ни в какой другой традиции. Частично это обусловлено размером. Героический гекзаметр, основанный на долготе слога и «падающем» ритме шести дактилических стоп, последняя из которых имеет усеченный вид, — метр более строгий и четкий, нежели размер русской, сербской и тюркской поэзии. Правда, и гекзаметр позволяет себе некоторые отклонения от нормы. В частности, это касается искусственного удлинения коротких слогов и терпимого отношения к зияниям между гласными звуками, но подобные неправильности лишь подчеркивают строгость и регулярность гекзаметра, показывают, как сложно уместить греческий язык в его жесткие и точные рамки. Ведь поэт, импровизирующий в сложном стихотворном размере, сталкивается с более трудной задачей, нежели, скажем, русский певец, чей стих определяется не долготой слогов и не их количеством, а ударениями, которые он сам расставляет в процессе исполнения.

Именно поэтому в поэтическом языке Гомера намного больше формул, чем у самых формульных поэтов других стран. Относительно свободный размер допускает и некоторую свободу сложения; в случае с греками вопрос свободы сложения практически не стоит, а потому формула должна быть всегда под рукой.

Различия в размере объясняют и другое отличие, особенно ярко проявляющееся при сопоставлении Гомера с русскими сказителями — хотя оно оказывается значимым и при сравнении его с сербскими певцами. Всякий раз, когда Гомер имеет дело со стандартной ситуацией, он, как мы видели, использует ту же самую форму словесного выражения, делая это с благой целью — попасть в размер: было бы неразумной тратой сил изобретать для одного и того же случая разные варианты. Со своей стороны, русские певцы в каком-то смысле даже более шаблонны, чем Гомер; по крайней мере, начиная новый эпизод, они проявляют меньше изобретательности и разнообразия, чем он. Однако в таких зачинах — каждый из них является прекрасным образцом формульного стиля — они не ограничивают себя употреблением одной определенной формы слова для одной конкретной темы. Они сохраняют неизмен-

ной суть, но варьируют форму. Самый характерный пример такого зачина — тема пира у князя Владимира, возникающая всякий раз с незначительными изменениями. Трофим Рябинин так начинает свою былину «Илья Муромец в ссоре с Владимиром»:

Славный Владимир стольне-киевской
Собирал-то он славный почестен пир
На многих князей он и бояров,
Славных сильных могучих богатырей[24].

Сказитель по прозвищу Бутылка говорит в первых строках своего «Ставра»:

В стольном было городе во Киеви,
У ласкова князя у Владимира,
Как было пированье-почестен пир
На многие князи на бояры[25].

Другой певец, Л.Г. Тупицын, так начинает былину о «Добрыне и Василии Казимирском»:

У ласкова князя Владимира
У солнышка у Сеславьевича
Было столованье почетный пир,
На многих князей, бояров
И на всю поленицы на удалую,
И на всю дружину на храбрую[26].

Почти каждый поэт разрабатывает эту тему по-своему, хотя детали, которые он добавляет или убирает, не так важны ни для поэтической формы, ни для содержания. Но один и тот же поэт часто не ограничивается единственным вариантом формулы. Например, былина Трофима Рябинина «Добрыня и Василий Казимирский» открывается несколько иным зачином, в отличие от того, что мы видели в былине об Илье Муромце и его ссоре с Владимиром:

---

[24] Гильфердинг II. С. 38.
[25] Рыбников I. С. 202.
[26] Андреев. С. 123.

У ласкова князя у Владимира
Был хорош пир — пированьице
На многих князей, на бояр,
На русских могучих богатырей[27].

Коль скоро русский сказитель не ограничен рамками очень строгого размера, он может варьировать свой язык так, как Гомер никогда не делал, да и не смог бы сделать.

Размер сербской героической поэзии обладает более жесткой структурой, нежели былинный стих. Стих держится на ударении, и обычно это пятистопный хорей. Например:

Боже мили! Чуда великога!
Боже милый! Чудо-то какое!

Здесь может происходить легкое колебание ударения, но не больше, чем это допускается в абсолютно регулярном английском стихе, тоже имеющем акцентную структуру. В силу этого многие формулы сербской поэзии существуют в неизменном виде, не подвергаясь варьированию, особенно отдельные строки, часто возникающие в начале песни. Тем не менее этот размер лучше приспособлен к сербскому языку, чем гекзаметр — к греческому, и потому легче подходит для сочинения стихов. Сербский эпический размер доказал свою приспособляемость тем, как легко встраивается в него любое имя собственное или конкретно-бытовое действие. Однако легкость, с которой сербский метр включает в себя всякую новую тему, лишает этот размер той гибкости и изощренности, которые требуются греческому гекзаметру, чтобы тонко встроить новый образ в формульную систему. Как следствие, в сербской поэзии формулы вводятся гораздо менее тщательно. Они стоят в тексте обособленно, чаще всего — в начале стиха, как, например, в случае с формулой, описывающей рано встающего человека, которая почти всегда занимает одну и ту же позицию:

Рано встала девушка-турчанка...
Рано утром в путь собрался Марко...
Рано утром пошел Облак Радосав...[28] —

[27] Рыбников I. С. 43.

[28] В сербских оригиналах (по Караджичу) употреблены две разновидности этой формулы — «*рано рани*» и «*поранио*», каждая из которых встречается в целом ряде песен. — *Примеч. пер.*

или с темой вышивки, когда в зависимости от количества участников меняется только число глагола:

Вино пили тридцать капитанов...
Вино пил Муса Албанец...
Вино пил Кралевич Марко...[29]

Поэтическая техника сербов и Гомера расходится в одном важном аспекте. У Гомера есть различные формулы для каждого места в строке, и он отлично умеет многообразно варьировать отдельно взятую тему, а сербы пользуются стандартной формулой, отводя ей одну и ту же позицию в стихе и создавая тем самым куда более монотонную поэзию. Сходным образом, когда используется готовая строка или группа строк, то их ввод в текст обозначен более рельефно, нежели у Гомера, поскольку формула обычно или распространяется на всю строку целиком, или начинается с началом одной строки, а завершается — с концом другой. Сербское искусство уступает гомеровской поэзии в совершенстве, а потому и формулы в нем больше бросаются в глаза.

Другое отличие греческой поэзии от поэтической техники славянских и иных народов можно обнаружить в том, как разрешаются там трудности, возникающие в связи с использованием сочетаний «существительное + прилагательное». Если существительное имеет при себе постоянное прилагательное, то рано или поздно возникнет ситуация, когда этот эпитет будет выглядеть не только неуместным, но просто абсурдным. Это довольно часто случается в русских былинах. Герой песни Дюк Степанович — родом из Галиции, именуемой «проклятой»; поскольку, как и Польша с Литвой, она принадлежит римской церкви, вызывая тем самым неприятие православных русских людей. Как правило, на это не обращаешь внимания, но заявление Дюка, когда он, отвечая на вопрос Владимира, откуда он родом, отвечает:

Я из Галицы проклятыя[30], —

превращается в некую нелепость.

---

[29] По-сербски формула звучит следующим образом: «вино пије» (мн. ч. «вино пију»). — *Примеч. пер.*

[30] Рыбников I. С. 100.

В свою очередь, Русь, в силу своей принадлежности к православной церкви, всегда «святая». Потому так абсурдно звучит фраза турецкого султана, когда он, планируя напасть на русскую землю, говорит:

А пойду я на святую Русь[31].

Такого же рода неувязки встречаются и в сербских песнях, когда, например, устойчивый эпитет для рук «белые» применяется к маврам, которые сами себя именуют «черными»[32]. Что-то похожее можно увидеть и в болгарских песнях, где говорится о том, как Марко разделался с маврами:

И срубил он его голову светловолосую[33].

Коль скоро все головы «светловолосы» по определению, эпитет этот применяется даже к мавру. С трудом можно объяснить и появление формулы смерти в финале «Гренландских Речей Атли» (104–1):

Атли скончался, скорбели родичи.

Так как все родственники Атли уже мертвы, фраза эта абсолютно бессмысленна; а возникла она здесь потому, что традиционно используется для сообщения о смерти. Казалось бы, Гомер, часто используя многочисленные традиционные сочетания существительного с прилагательным, должен постоянно попадать в подобные ловушки. Действительно, ему не всегда удается их избежать. Например, несколько смущает определение, данное мужу Эрифилы, — «дорогой», тогда как сама она замышляет его смерть[34], или «сияющее» грязное белье, которое стирает Навсикая[35]. Но такие случаи у Гомера все же достаточно редки. Создается впечатление, что он заранее замечает потенциальное противоречие и преодолевает его, придавая ситуа-

[31] Гильфердинг II. С. 175.
[32] Drerup. S. 461.
[33] Dozon. P. 64.
[34] *Одиссея* XI, 327.
[35] Там же. VI, 26.

ции ироничный оттенок. Когда Ахилл мрачно сидит в своей палатке, он остается «быстроногим», тем самым при помощи эпитета сравнивается нынешний вид Ахилла и его нормальное состояние[36]. Еще пример: когда воды реки Скамандр обагряются кровью, бог реки именует их «милые»[37], поскольку это, разумеется, их обычное и естественное свойство. Называя «дающей жизнь» землю, сокрывшую по смерти братьев Елены[38], Гомер подчеркивает ироничную двойственность земли, которая и кормит, и хоронит нас[39]. Это очень тонкое искусство, и Гомер обычно мастерски применяет его. Конечно, ответ может быть и гораздо более простым: подобные эпитеты настолько избыточны и бесполезны, что никто особенно не обращает на них внимания. Несомненно, во многих отношениях это верно, и тем не менее требуется исключительное мастерство, чтобы использовать формулы осознанно, а не обращаться с ними так, как если бы они не играли никакой роли.

Анализируя гомеровский язык, мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией. С одной стороны, формульная практика Гомера отличается от любой иной поэтической традиции тем, что она более масштабна, однородна и жестче следует правилам. С другой стороны, степень ее воздействия существенно выше, и чисто поэтические достижения Гомера значительно превосходят богатством и изяществом свершения любого другого героического поэта. Причина, видимо, в том, что Гомер оказался в самом центре важнейшего культурного перелома, связанного с появлением письменности. То, что начало этого процесса приходится на VIII век, не вызывает у нас сомнений, и можно вполне допустить, что некоторые особенности внедрения письма на греческую почву определялись стремлением

---

[36] *Илиада* I, 489.

[37] *Илиада* XXI, 218.

[38] *Илиада* III, 243.

[39] Есть и другие места, где традиционный эпитет вступает в противоречие со смыслом самого отрывка, хотя мы, возможно, этого и не замечаем: небо именуется «звездным» в то время, как описывается день (*Илиада*, XV, 371; *Одиссея*, IX, 527; XII, 380), Аякс называет Гектора «великодушным» (*Илиада*, XIV, 440), а Зевс, упоминая подлого Эгисфа, именует его «безупречным» (*Одиссея*, I, 29). О том, как толкует этот случай Аристарх, см.: Parry. *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Paris, 1928. P. 148 ff.

использовать его для фиксации поэтических текстов[40]. Тогда двойственность гомеровской ситуации понятна. Он опирается на вековую традицию устного исполнения поэзии, преимущественно импровизационную, со всем ее богатством формул, приспособленных к конкретному стихотворному размеру; эти формулы он превосходно знает и использует в полной мере. Однако если он владеет письмом и способен записать свои поэмы, то получает возможность выразить сказанное с намного большей точностью и тщательностью, чем это когда-либо мог сделать любой из поэтов-импровизаторов. Поскольку почти невероятно, что «Илиада» и «Одиссея» были сложены импровизационным путем, а богатство их поэтического языка предполагает некоторую опору на письменную традицию, мы можем рассматривать их как пример того, что происходит, когда письменность приходит на помощь устному сказителю. Он продолжает сочинять в прежней манере, однако с большим тщанием и эффективностью. В отличие от чисто импровизирующего поэта, теперь он может делать пропуски, исправлять, перелагать снова или замедлять свой рассказ, тем самым значительно обогащая свою поэтическую технику. И действительно, блестящее обращение Гомера с формулами становится, быть может, знаком того, что его искусство выходит за пределы строго функционального применения формул, приближаясь к чему-то, что имеет исключительно поэтический смысл. Вероятно, Гомер выучился своему ремеслу еще в обычаях старой традиции, но в те годы, когда он жил, появился алфавит, и ему хватило интуиции распознать огромные преимущества, которых можно достичь, поставив старую технику на службу новой цели, открывающей более величавые и богатые возможности.

Если гомеровские поэмы олицетворяют собой процесс перехода от импровизационной, устной поэзии к поэзии, связанной с письменностью лишь отчасти, то другие героические поэмы показывают, что происходит в ситуации, когда письменность уже достаточно утвердилась и широко используется. «Эпос о Гильгамеше» дошел до нас в виде письменного текста на четырех различных языках, и мы могли бы ожидать,

[40]Я обязан этим предположением Х.Т. Уэйду-Джери.

что в данном случае имеем дело с чисто литературным сочинением, без всяких признаков устности и наличия формул. Однако их там изрядное количество. В качестве примеров сочетания «существительное + прилагательное» можно назвать выражения «прекрасное ложе», «праздничный плащ», «огражденный Урук» или «с широким рынком», «турья голова», «государыня Иштар», «Солнце-бог в небесах», «Хумбаба — ураган его голос», «кедровый лес — страхи людские», «дальний Утнапишти», «Нинсун, царица великая». Повторяющиеся строки здесь не так часты, среди них можно выделить, например, такие:

> Гильгамеш уста открыл и вещает;
>
> Словно разбойник, брожу в пустыне;
>
> Боевой топор он поднял рукою,
> Выхватил из-за пояса меч свой;
>
> Младший мой брат, гонитель онагров горных, пантер пустыни.

Хотя в ассирийской версии «Эпоса о Гильгамеше», конечно, чувствуется значительное книжное влияние и, возможно, поэма была предназначена для немногих образованных людей, умевших читать, ее язык содержит немало примет устного стиля. По сравнению с Гомером поэма действительно отличается большей свободой сложения и меньшим количеством формульных пассажей, что, несомненно, является следствием более тесного знакомства поэта с письменной культурой и его значительной ориентацией на нее. Тем не менее в каких-то важных аспектах поэт сохраняет стилистику устного сложения. В первую очередь это может происходить в силу того, что он осознает свою принадлежность традиции и необходимость писать в традиционной манере. С другой стороны, частично это может быть связано с требованиями декламационной техники исполнения. Его поэма, как правило, декламировалась и потому нуждалась в приемах, присущих декламационному стилю и практически обязательных для него.

Пример «Гильгамеша» наводит нас на мысль о том, что наличие письменности не обязательно вредит формульной при-

роде героической поэзии, хотя и предоставляет, что естественно, больше возможностей для свободы повествования. Такими обстоятельствами, вероятно, объясняются и особенности языка «Беовульфа», других англосаксонских поэм и «Старшей Эдды». Мы можем быть совершенно уверены в том, что автор «Беовульфа» умел читать, а поскольку фрагменты «Вальдере» и «Битвы в Финнсбурге» были сложены примерно в то же время, по-видимому, и с ними дело обстоит схожим образом. Велика вероятность влияния письменности и в случае «Старшей Эдды». То, что какие-то поэмы окончательно сформировались внутри бесписьменного общества, не вызывает у нас никаких сомнений, однако в их нынешнем, пусть поврежденном и испорченном, виде они наверняка были записаны или переданы по памяти, если не действительно сложены, в ту эпоху, когда чтение и письмо стали уже достаточно обычным явлением. И тем не менее и англосаксонские, и скандинавские поэмы, как и «Эпос о Гильгамеше», насыщены формулами, несомненно по сходным причинам. Они наследуют технику, восходящую к древнегерманской континентальной традиции — по крайней мере, IV века, а то и много старше, — и уйти от этой традиции не так легко, даже если изначальная надобность в ней уже не столь очевидна. Равным образом и слушатели, зная, что поэмы доносят до них воспоминания о давно минувшем прошлом, вполне вправе ожидать, что и сложены они будут в традиционном стиле, в котором формулы играют свою древнюю, почти священную роль. И действительно, почтение к формулам просматривается, скажем, в том, как автор «Беовульфа» приспосабливает формульный язык к христианской тематике, которая, хотя и лежала вне древней языческой германской традиции, все же нашла способ воплотиться в старой стилистике. Формулы — часть искусства, и их ожидают от всякого, кто этим искусством занимается.

Какие бы отношения ни связывали англосаксонскую героическую поэзию с древнегерманской поэтической традицией, ясно одно — первая отчасти заимствовала формулы у последней. Они отчетливо видны в «Беовульфе» и в «Битве в Финнсбурге» и в несколько ослабленном виде — в «Битве при Мэлдоне». Как обычно, они распадаются на два класса: сочетания

«существительное + эпитет» и повторяющиеся строки; правда, в «Битве при Мэлдоне» устойчивой единицей скорее выступает не полный стих, а половина стиха. Сочетания существительных с прилагательными очень многочисленны. Среди них такие привычные выражения, как «серое море», «полый корабль», «ветреные скалы», «величественные палаты». Великий человек — «правитель народа» или «вождь дружины»; конунг — «водитель войска»; герой — «защитник племени». Наиболее своеобразный и наиболее характерный для англосаксонского духа вид формул — кеннинги, искусственно изобретенные синонимы, представляющие предмет или явление только через какой-то один, особый, его признак. Таким образом, море — это «путь кита» или «купальня бакланов», солдат — «носитель шлема», солнце — «великая свеча мира», огонь — «убийца деревьев», произнести речь — «отпереть кладовую слов», умереть — «покинуть радости земли». Кеннинги — столь же неотъемлемая часть англосаксонского стиля, сколь и более привычные сочетания «существительное + эпитет». Певцы разучивали их, приходя к убеждению, что они смогут помочь им выдержать тот особый повествовательный тон, который является главной целью героической поэзии. Подобные выражения не имеют аналогов в гомеровских поэмах и в славянской поэзии, но они не так уж чужды азиатскому вкусу, и, конечно, они целиком принадлежат традиции устной импровизационной поэзии. Как и обычные комбинации существительных с прилагательными, они способствуют стремлению поэта выполнить свою задачу, дав ему в руки готовый инструмент.

Есть в «Беовульфе» и более длинные фразы, облегчающие развертывание механизма действия, — в поэме насчитывается несколько сотен примеров использования таких фраз. Часть из них — отдельные строки:

> Дар устойчивый, посланный ему Богом (1271, 2182);
>
> И воины пали, свирепые Скильдинги (252, 3005);
>
> Скорее он мог бы спуститься под землю (1496, 2770).

Но это исключения. Подлинной формульной единицей в «Беовульфе» является полустишие, как, например:

дружиноводитель (1047, 1852)
клад курганный (2342, 2673)
отборных ратников (400, 1627)
юный копейщик (2674, 2811)
добрый и храбрый (602, 2349)
жестокая бойня (2250, 2537)
железная пряжа (322, 551) (о кольчуге).

Связь основной массы этих полустиший с темой войны говорит о том, что они, по всей видимости, пришли в поэму из древней традиции. В «Беовульфе» они занимают промежуточное положение между краткими сочетаниями типа «существительное + прилагательное» и повторяющимися полными строками. Так как фразы эти не обладают завершенностью, они покрывают только часть предложения; остальная часть, отвечающая конкретным нуждам поэта, должна быть подобрана им самим. Однако такие формулы приносят несомненную пользу, когда речь заходит о множестве обычных вещей. Поэт может по собственному усмотрению или отказаться от них, или использовать их, вплетая в свой рассказ с помощью слов, которыми он достраивает эти полустишия до полных предложений.

Такие полустишия являются частью более общего метода сложения, к которому прибегают англосаксонские певцы. Изначально поэмы создавались, по-видимому, с помощью устойчивых стихотворных форм, которые представляли собой полустишия с двойной аллитерацией[41]. Здесь особенно важно наличие определенных выражений, которые могут быть изменены соответствующим образом для реализации различных целей и затем без лишних проблем дополнены вторым полустишием. Различные варианты того, как это делается, дает нам «Битва при Мэлдоне», автор которой отлично знаком с древними уловками и использует их уверенно и продуктивно. Обычно эти праформы состоят из трех слов. Они и

[41] E.D. Laborde. *Byrhtnoth and Maldon.* P. 54; *M.L.R.* XIX. P. 410 ff. Аллитерация, т.е. созвучие двух или трех начальных согласных в сильноударных слогах, являлась средством выделения вершин в строе стиха. См. об этом: О.А. Смирницкая. *Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия.* М., 1982. — *Примеч. пер.*

становятся теми единицами измерения, которые поэт может изменить соответственно своим потребностям, сохраняя в то же время их важнейший элемент — аллитерацию. Подобные праформы можно разглядеть в «Битве при Мэлдоне» в таком выражении, как:

gār tō gūþe
Копье для битвы (13).

Оно может быть преобразовано в конце строки так:

gār and gōd swurd
копье и добрый меч (237) —

или, например, в начале строки так:

guman tō gūþe
Воины в битву (94).

Этот прием позволяет без особых трудностей вводить в текст имена собственные, как, скажем, в данном случае:

Godric fram gūþe
Годрик из битвы (187) —

или

Godric tō gūþe
Годрик в битву (321).

На таком фундаменте и строит свою работу сказитель. По-видимому, речь идет о наследии древнегерманской поэзии, и следы его можно обнаружить не только в «Беовульфе», но и в «Старшей Эдде». Конечно, эти поэтические выражения отличаются от статичных формул других традиций, но причины их возникновения сходны. Певец, имеющий в своем распоряжении такое средство, способен легко импровизировать, по крайней мере на знакомую ему тему. Особый характер этому приему придает аллитерационная природа древнегерманского стиха, которая, что вполне естественно, должна получать

совершенно иное выражение, нежели поэзия, основанная на долготе слога, как, например, греческая, или на числе слогов и ударений, как, например, сербская.

Сравнение «Беовульфа» и «Битвы при Мэлдоне» с современными поэмами, сложенными в процессе импровизации, и с гомеровскими произведениями выявляет некоторые различия в поэтической технике. Прежде всего, в «Беовульфе» используется непривычно много синонимов для одного и того же предмета или явления. Так, например, существует около тридцати синонимов к слову «чертог» или «дом», двадцать шесть — к слову «король», девять синонимов для слова «корабль», семнадцать — для «меча», двадцать три — для «врага». Конечно, Гомер тоже пользуется синонимами, но не в таком масштабе. При этом в «Беовульфе» подобное разнообразие не связано с требованиями размера. Многие из этих синонимов начинаются с одной и той же буквы, а с точки зрения метра достаточно иметь по одному варианту на каждую букву. Так же как и кеннинги, синонимы — принадлежность возвышенного стиля, и изобретены они были не столько ради нужд импровизации, сколько для того, чтобы позволить поэту выдерживать требуемый тон. Естественно, некоторые из них могут помочь импровизации, и нет сомнений, что все они так или иначе приносят пользу. Но это не главная задача. Англосаксонское искусство героической поэзии более осознанно нацелено на создание особого поэтического эффекта, нежели русская или сербская традиции. И причина тому, очевидно, — ее придворный характер, тогда как две другие, по крайней мере в их современном виде, бытуют в среде крестьян и бедняков, не требующих чрезмерной усложненности стиля.

И второе — «Беовульф» трактует некие стандартные темы без свободы, пусть и монотонной, русских былин, но и без гомеровской приверженности строгим формулам. Показать это может анализ таких распространенных тем, как пир или отход ко сну. В «Беовульфе» три пира: первый — после прибытия Беовульфа ко двору Хродгара[42]; второй — после победы над Гренделем[43]; и третий — после расправы с женочудовищем[44]. Каж-

[42] *Беовульф*, 491–498.
[43] Там же, 1010–1017.
[44] Там же, 1785–1789.

дый из них описан по-разному, без намека на какую-то шаблонность. То же самое и с отходом ко сну. Каждый раз после сцены пира поэт рассказывает, как Хродгар отправляется в постель[45], и каждый раз делает это по-другому. Это ни в малейшей степени не напоминает стандартные, формульные изображения таких ситуаций Гомером. Коль скоро происходящее носит чисто механический характер, мы могли бы ожидать, что и описано оно будет механистически, однако это не так. Поэт выделяет восемь строк для темы, не слишком-то влияющей на повествование, и уделяет ей самое пристальное внимание, изыскивая в каждом конкретном случае различные детали для обрисовки чрезвычайно знакомого действия. Данный метод отличается и от гомеровской техники, и от принципов сложения большей части современной устной поэзии: там о подобных вещах сообщается вскользь, в той мере, в какой они необходимы для правдоподобия изображаемой картины, но не более. Язык англосаксонской поэзии использует формулы, но не так, как Гомер. Причина кроется, возможно, в ином размере. Единица измерения здесь — полустишие, и большинство формул устроено именно как полустишия; и поскольку в аллитерационном стихе не так сложно дополнить одно полустишие другим, англосаксонские поэты, похоже, полагали, что они могут обойтись без длинных формульных выражений, и даже одна целиком формульная строка встречается у них не так часто.

В целом же, невзирая на различия поэтической техники, обусловленные разностью размера, а в конечном счете и языка, англосаксонские певцы схожи с русскими, сербскими и даже азиатскими сказителями в соединении формульного стиля с приемами свободного сочинения. Различия лежат не в принципе, а в степени, и, быть может, это связано с тем, что появление письменности в Британии предшествовало времени создания «Беовульфа». Так же как в случае с гомеровскими поэмами и «Эпосом о Гильгамеше», его структура говорит о том, что поэт не импровизировал свой текст, а имел возможность работать медленно и внимательно, что подразумевает некоторую опору на письмо. Никаких проблем здесь не возникает. Письменность

[45] *Беовульф*, 662–666, 1235–1238, 1789–1792.

была достаточно распространенным явлением в Англии рубежа VII—VIII веков, когда, по-видимому, и была записана поэма. Интерес поэта к теологическим проблемам вполне может свидетельствовать о его связи с клерикальными кругами, знакомыми с книжной культурой. Поэма должна была быть записана задолго до того, как была сделана нынешняя копия в кодексе 1000 года, и нет никаких оснований считать, что она не была записана тогда же, когда и сложена. Несомненно, древнегерманские сказания об Арминии или даже первые поэмы об Аттиле создавались импровизационным путем, и именно им и другим поэмам такого же типа обязан автор «Беовульфа» основными слагаемыми своего стиля. Однако он осовременил традиционный стиль, используя множество возможных способов, чтобы избежать чисто формульной структуры языка. Не приходится сомневаться в том, что поэт сочинял для декламационного исполнения и в силу этого сохранил многие составляющие старого устного стиля. То, что от него ожидали именно этого, становится ясно из его христианских и теологических пассажей, которые, хотя никак и не связаны с древнегерманской поэзией, тем не менее оказываются приспособленными к ее стилистической манере.

Черты старой импровизационной манеры проявляются и в «Старшей Эдде», хотя, быть может, и в меньшей степени. Что касается сочетаний существительных с эпитетом, то они представлены такими выражениями, как «высокий» чертог, «высоконогие» олени, лошади, «привычные к скачке», конунги — «правители земли». В «Песни о Вёлунде» можно встретить повторяющиеся строки, вроде таких:

Девы-валькирии, битв искавшие;
Вёлунд домой, с охоты вернулся[46].

В «Песни о Гудрун» («Первой» и «Второй») есть формула для обозначения Сигурда:

Как стебель лука, из трав встающий.

[46] Последний пример может представлять собой особый случай, ср. ниже, с. 350.

В «Подстрекательстве Гудруп» встречается еще более древняя формула:

Хамдир сказал, духом отважный.

Мы не можем усомниться в том, что скандинавские песни «Старшей Эдды» наследуют традиции, когда-то использовавшей устойчивые формулы. Сокращение количества формул, вероятно, было вызвано стремлением поэтов сделать песнь настолько сжатой и выразительной, насколько это возможно, удалив при этом все лишние и посторонние детали. Так же как поэты пренебрегают многими повествовательными механизмами, так же они обходятся и без употребления формул. Учитывая, что каждое слово должно отработать в полную силу, постоянные эпитеты и фиксированные обороты часто убираются или заменяются другими определениями или оборотами, более прямо выражающими суть дела. Так, например, во многом исчезает обычный механизм введения речи героя, и персонажи зачастую начинают свою реплику, обходясь без ремарки поэта о том, кто говорит. Такого рода изменения происходили без особого труда: частично потому, что песни обычно были краткими и поэту было несложно сочинять их в уме и запоминать готовый текст для декламации, а частично потому, что предмет был очень хорошо знаком и любой певец знал наверняка, что ему не надо быть абсолютно точным в каждой детали повествования.

Языковая техника англосаксонских и скандинавских поэм является естественным результатом традиции устного сложения. Следы формул, сохранившиеся в песнях в достаточном количестве, рассказывают как об их происхождении, так и об их собственном бытовании. Едва ли можно сказать то же самое о «Песни о Роланде» и «Песни о моем Сиде», которые стоят в стороне от основных процессов, поднимая целый ряд особых проблем. Обе поэмы, насколько мы можем судить, были сложены в письменном виде. Их авторы, несомненно, умели читать, и, хотя поэмы, конечно, были предназначены для устной декламации, здесь нельзя вести речь о чисто устном сложении. Происхождение поэм, по всей видимости, было различным. Если «Песнь о Роланде» — это своего рода раз-

влечение, то «Сид», безусловно, обладает многими характеристиками, присущими иным памятникам героической поэзии. И пусть даже эти черты отчасти могли быть почерпнуты и из литературы, некоторые из них могут восходить к тем временам, когда устное сказительство было нормой.

В «Песни о моем Сиде» видны следы как сочетаний «существительное + прилагательное», так и повторяющихся строк, хотя ни те ни другие не обнаруживают близкого соответствия другим моделям. Правда, некоторые персонажи наделены эпитетами, например «Мартин Антолинес, бургосец отменный», «Создатель, отец наш небесный», «Галиндо Гарсия, копейщик удалый», «Минайя, прославленный рыцарь», однако эпитеты эти никоим образом не являются постоянными. Они, как правило, имеют некоторое контекстуальное значение, вместо того чтобы выполнять чисто декоративную, лишенную всякой пользы функцию, как и большинство эпитетов импровизационной героической поэзии. Так, Мартин Антолинес зовется «бургосцем отменным», потому что в данный момент для повествования важна его доблесть. Хотя действующие лица в «Песни о Сиде» очерчены просто и достаточно ясно, это происходит не потому, что они строго различаются характеризующими их эпитетами, а потому, что они открыто проявляют себя в речах и поступках. На фоне общей скудости сочетаний «существительное + эпитет» есть только одно исключение — сам Сид. Для него существует множество различных именований: «Сид Руй Диас», «Кампеадор», «добрый Сид Кампеадор», «Сид, бородою славный», «мой Сид де Бивар», «славный Кампеадор». Это разнообразие особенно примечательно в сравнении с отсутствием прозвищ у других персонажей. Очень вероятно, что, поступая со своим героем таким образом, поэт следует традиции, в иных случаях им отрицаемой. Сиду воздаются подобные почести, ибо он стоит в одном ряду с героями древности и достоин того, чтобы о нем говорилось в старом стиле. Все именования замечательно подходят Сиду, и это означает, что они были либо придуманы автором, либо взяты из более древней традиции и приспособлены к повествованию с целью придать главному персонажу поэмы отчетливо героический статус.

Для прославления своего героя автор «Песни о моем Сиде» использует и еще одно, более выразительное, нежели перечисленные определения, средство — периодически повторяющиеся отдельные строки. Он все время говорит о том, что Сид «в добрый час был опоясан мечом». Однако формула не всегда стандартна и варьируется с небольшими изменениями, например:

Ya Canpeador, en buena çinxiestes espada
(О Кампеадор, в добрый час меч надевший);
Mio Çid Roy Diaz, el que en buena çinxo espada
(Мой Сид Руй Диас, в добрый час мечом опоясанный);
Fabló Mio Çid, el que en buena ora çinxo espada
(Сказал мой Сид, в добрый час мечом опоясанный);
Merced, Canpeador, en buena ora çinxiestes espada
(Смилуйтесь, Кампеадор, в добрый час меч надевший).

Приведенные фразы носят откровенно формульный характер. Идея о том, что Сид «в добрый час мечом опоясался», не связана напрямую с контекстом, в котором она звучит. Определение несет декоративную функцию, но она выражена недостаточно ярко, и подобное обозначение обладает всеми признаками того, что возникло оно в рамках формульного стиля. Данная формула почти заменила собой комбинации существительного с прилагательным, выполняя во многом ту же самую задачу. Вместо того чтобы дать характеристику Сиду при помощи эпитета, поэт сопровождает его имя прославляющим утверждением. И это не единственный образец формулы такого рода. Поэт не меньше любит и другое определение, также принимающее слегка разный облик:

Ya Canpeador, en buena ora fostes naçido
(О, Кампеадор, в добрый час ты родился);
Dixo el Çid, Roy Diaz, el que en buena hore nasco
(Сказал Сид, в добрый час рожденный);
Fably mio Çid, Roy Diaz, el que en buen ora fue nado
(Промолвил мой Сид Руй Диас, в добрый час рожденный).

Анализ этих формульных выражений влечет за собой два соображения. Во-первых, вариативность каждого из них, с од-

ной стороны, напоминает привычку русских сказителей видоизменять формулу, а с другой стороны, совершенно не похожа на строгое отношение к формулам Гомера; объяснятся это во многом особенностями стихотворного метра. Испанский стих, значительно варьирующийся по количеству слогов и не имеющий четко выраженного ритма, похож на русский и тем самым не похож на греческий стих. И все же перед нами чистая формула, и, безусловно, ее происхождение связано с нуждами импровизационной техники — не стоит, однако, думать, что она впервые была применена именно по отношению к Сиду, — но ей не свойственна та завершенность и конечность формы, которая требуется для жесткого размера греков или даже сербов. Во-вторых, мы можем понять, почему поэт иногда пользуется одной разновидностью этой формулы, а иногда другой. В «Песни о Сиде» строки объединяются в группы с единой ассонансной рифмой в последнем слоге. Группы стихов не образуют регулярных строф, и количество стихов в них сильно варьируется, однако в каждой их них должен сохраняться финальный ассонанс. Так, формула «мечом опоясан» принадлежит к тем стихам, что заканчиваются ассонансом на *-а*, тогда как «в добрый час рожденный» — к тем, что оканчиваются на *-о*. Благодаря такой поддержке метра процесс сочинения становится легче.

В том, что касается формул, «Песнь о Сиде» занимает особое положение среди героических поэм. С одной стороны, формулы в ней есть, хотя и в умеренном количестве и особым образом использованные; с другой стороны, общая направленность поэмы столь родственна прозаическому повествованию, что основное впечатление от стиля совсем не формульное. По всей видимости, это указывает на то, что исходно в Испании существовала устная поэзия, сочиняемая при помощи формул, но автор «Песни о моем Сиде» написал свою поэму тогда, когда старый стиль был уже преимущественно вытеснен. Тем самым, исходя из его манеры, можно предположить, что он пользовался формулами без должного почтения к старому стилю. Тем не менее возможно, хотя это и не доказуемо, что устная поэзия в Испании никогда не отличалась значительным числом формул. Судя по сохранившимся остаткам испанской героической поэзии (речь идет не только о «Песни о Сиде», но и о

фрагментах других поэм, реконструированных из хроник), ее стиль всегда носил фактографический и даже прозаический характер. Гибкая природа испанского героического стиха, с отсутствующим фиксированным ударением и способностью существенно варьировать число слогов в стихе, свидетельствует о том, что техника устного сложения здесь, возможно, никогда не сталкивалась с теми трудностями, которые испытывали греческий гекзаметр и древние германские метры. В данной ситуации певец мог особенно не нуждаться в формулах — это, вероятно, и объясняет их незначительное присутствие в испанской героической поэзии. «Песнь о Сиде», несомненно, создана в ту эпоху, когда письменная культура уже была распространена повсеместно, и сам поэт, возможно, был образованным человеком; а потому уместно предположить, что сравнительное отсутствие формул в поэме обусловлено его ориентацией на письменную культуру. И все же его поэма была предназначена для устного произнесения, о чем сам поэт говорит не единожды, и мы были бы вправе ожидать от него более частого ввода формул, просто в силу того, что они помогают при декламации. Хотя ничего нельзя утверждать наверняка, в целом все выглядит так, как если бы в испанской героической поэзии формулы никогда не использовались так свободно, как в других традициях; практически обходится без них и «Песнь о моем Сиде».

Особая ситуация складывается и с «Песнью о Роланде». Как мы увидим позже, французская героическая поэзия, по-видимому, возникла на рубеже X–XI веков, при этом решающим было влияние не местных галльских песен, а латинских поэм вроде «Вальтария». Поскольку эти поэмы часто основывались на германских сказаниях типа «Вальдере», исходно созданных на народном языке, в них, невзирая на вергилианские покровы, сохранились отголоски формульного стиля. И «Песнь о Роланде», где формул могло не быть вовсе, на самом деле содержит их в изрядном количестве. Правда, если говорить об именах собственных, то мы едва ли обнаружим в поэме привычные сочетания существительного с определением. В памяти сразу возникает «милая Франция», но прочие наименования — будь то названия мест или имена людей — в основном обходятся без украшающего эпитета. Иначе обсто-

ит дело с обычными предметами и явлениями. В «Песни о Роланде» встречаются простейшие комбинации, как, например, «зеленые ветви олив», «зеленая трава», «золотые шпоры», «александрийский шелк», «золотой эфес», «добрый меч», «доброе копье», «добрая кольчуга». Благодаря своему непритязательному виду, эти выражения выглядят традиционными и шаблонными. Трудно представить, что они попали сюда напрямую из ученого латинского текста, вероятнее всего, они пришли в поэму из старой народной поэтической традиции через ее латинские переложения. В то же время следует заметить, что поэт все время стремится выйти за рамки простого определения и перейти к более сложному и разработанному описанию — например тогда, когда он подробно останавливается на частях вооружения, описывая их с любовью и тщанием, вместо того чтобы быстро пробежаться по ним с помощью одиночных прилагательных. Так, он говорит, что воины были:

При вьеннских прочных кованых мечах,
При валенсийских копьях и щитах (997–998).

Везде сверкают золото и сталь,
Блеск лат, щитов и шлемов, бьет в глаза (1031–1032).

Он вонзил в скакуна прекрасные золотые шпоры (1738).

Понятно, что в таких случаях поэт говорит о том, в чем знает толк сам и что ожидает услышать его аудитория, тем самым придавая описанию оттенок профессионального знания, а отдельным деталям — индивидуальные свойства.

Несмотря на то что большая часть «Песни о Роланде» посвящена сражениям, о которых поэт повествует с большим знанием дела и тщательностью, в целом он пытается избежать повторения собственных описаний ранений и смерти. И этим он отличается от Гомера. У Гомера очевидна тенденция иметь готовую формулу для каждого вида раны, а автор «Песни о Роланде» рассказывает о некоторых из них вообще без готовых формул. К примеру, в первой большой битве семь последовательных эпизодов сообщают о семи разных одиночных поединках, во многом не различимых по сути. Удар про-

бивает щит противника и пронзает его кольчугу — и воин убит. Но изображено это по-разному:

Жерен его ударил в добрый щит,
Навершный шип из хрусталя разбил,
Щит лопнул, разлетелся на куски,
Конец копья через доспех проник (1262–1265).

Разбил он щит и панцирь амирафля,
В живот ему свое копье направил (1270–1271).

Копьем разбил он золоченый щит,
Язычнику доспех не пособил (1276–1277).

Разбил он щит, с навершьем золотым.
Пробил он бронь с подкладкою двойною (1283–1284).

Разбил он щит, на шее что висел,
Копье сквозь кольца панциря проникло (1292–1293).

Разбил он щит из кожи расписной,
Рассек багряно-белый верх его,
Пробил кольчугу нехристя насквозь (1298–1300).

Щит нехристю он раздробил в куски,
Рассек доспехи, в грудь копье всадил (1305–1306).

Может быть, на современный вкус все эти вариации одной темы и не так интересны, но для тогдашней аудитории они были, несомненно, так же привлекательны, как подробности боя для всякого солдата. Представление поэта о битвах, возможно, не отличается особым разнообразием, но оно, по крайней мере, исполнено живости и напряжения.

Эта серия отрывков служит иллюстрацией очень важного элемента повествовательной техники «Песни о Роланде». В пяти из семи случаев удар в щит описывается одними и теми же словами, «l'escut li fraint» — «щит он разбил». Такой прием отчасти напоминает формульные полустишия, характерные для «Беовульфа». В «Песни о Роланде» краткие выражения обычно ставятся в начале стиха, а затем дополняются различным окончанием, соответствующим требуемому ассонансу.

Например, место битвы в Ронсевальском ущелье изображается формулой «halt sunt le pui» — «высоки вершины», — но каждый раз, когда эта формула возникает, дополняется она поразному. Первый раз она появляется, когда основное войско Карла Великого проходит сквозь ущелье:

Halt sunt le pui e li val tenebrus (814)
(Высоки вершины, и долины сумрачны).

Когда Роланд решает наконец протрубить в свой рог, формула описывает, где разносится звук трубы:

Halt sunt le pui e la voiz est mult lunge (1755)
(Высоки вершины, и звук очень долог).

В третий раз она возникает, когда войска Карла Великого поворачивают назад к Ронсевальскому ущелью:

Halt sunt le pui e tenebrus e grant (1830)
(Высоки вершины, и мрачны, и громадны).

И последний раз формула упомянута в сцене, когда Роланд теряет сознание перед смертью:

Halt sunt le pui e mult halt sunt li arbres (2271)
(Высоки вершины, и очень высоки деревья).

В каждом из приведенных случаев формула служит некоей особой цели, обретая при этом различное окончание. Повторное появление формулы служит для того, чтобы привлечь наше внимание к месту события и напомнить нам, в каких условиях идет бой. Поэт использует ее совершенно сознательно, прекрасно понимая ее значение, и тем не менее это не более чем формула[47].

Использование формул в «Песни о Роланде» — особая проблема. Невозможно и дальше полагать, что техника поэмы

[47] Как и в «Беовульфе», в «Песни о Роланде» редко встречаются повторяющиеся строки. Среди немногих примеров: 576 и 3755; 2943 и 4001; 2646 и 3345; 1412 и 3381; 828 и 3613.

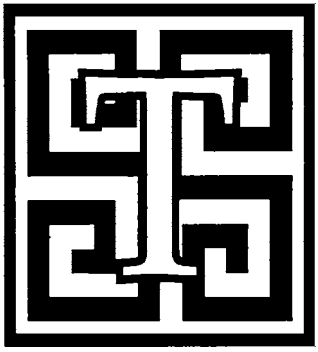
восходит к долгой традиции местных песен, и даже если она чем-то и обязана ранним поэмам, созданным до 1000 года, то фон, на котором она появляется, и ее предшественники представляют собой совсем иную картину по сравнению с условиями, в которых возникают традиционные устные поэмы. В действительности мы могли бы ожидать, что в «Песни о Роланде» формул будет мало или не будет вовсе, и все-таки в каком-то количестве они там присутствуют, напоминая тем самым ситуацию с древнеанглийскими полустишиями. Это не может быть случайностью, и если мы исключим вероятность любого реального влияния традиционного искусства, наиболее логичное объяснение будет следующим: французская героическая поэзия, которая, безусловно, декламировалась и, возможно, в какой-то степени складывалась импровизационным путем, в силу самих условий своего исполнения по необходимости создала такой поэтический стиль, где в угоду нуждам самого певца и его аудитории формулы стали играть определенную роль. Автор «Роланда» нуждается в них так же, как любой другой поэт, который должен выступать на публике, удерживая внимание слушателей без особого для себя напряжения. Размышляя о том, как Тайлефер пел поэму при Гастингсе, нам не следует непременно считать, что он знал текст наизусть. По крайней мере, с той же долей вероятности можно предположить, что певец знал в общих чертах сюжет и представлял, как можно сделать из него песнь, однако этот конкретный вариант был сочинен им самим, и для этого ему требовались кое-какие вспомогательные средства, по-видимому считавшиеся обязательными при устной декламации.

Подводя итог, мы можем сказать, что язык героической поэзии разделяется на два вида. В первом случае он непосредственно исходит из требований импровизации и помогает поэту в его тяжелой задаче. Это более ранняя форма поэтического языка, в большинстве героических поэм данного типа формулы присутствуют в значительном количестве. Если сказитель не отличался особой оригинальностью, он мог, как, скажем, русские певцы, целиком ограничиться формулами — результат получался удовлетворительным, но не столь интересным. Но если поэт обладал истинным талантом, он мог не держаться за формулы, будучи способным как изобрести но-

вые формулы, так и сочинять целые пассажи, вообще обходясь без стандартных оборотов. Такого рода техника помогала не только поэту, но и аудитории, для которой формулы — это своего рода успокоительное средство, привычная и непременная часть импровизационного искусства. В лучших своих проявлениях оно порождает такую богатую и разнообразную поэзию, как героические поэмы киргизов; в худших — движется к предельной шаблонности и скудости, как русские песни. Великий перелом наступает с введением письменности, которая позволила поэту сочинять с куда большим тщанием и гораздо большим временем в запасе. И пусть это давало ему возможность вкусить удовольствие от свободы, не сковывающей его при сложении поэмы, он тем не менее был склонен при желании пользоваться формулами хотя бы в какой-то мере, прежде всего в силу их полезности и традиционности. Помимо всего прочего, каждому поэту приходится обращаться к тем средствам, которые находятся в его распоряжении, и если никакой другой вид повествовательной поэзии ему не знаком, он естественным образом будет сочинять так, как это делали его предшественники. В результате различие между устной, импровизационной поэзией и поэзией полулитературной — это вопрос не сути, а степени. Их язык во многом схож, хотя за этим могут стоять разные причины, и, несмотря на то что мы легко можем отличить искусство тюрков от техники «Песни о Роланде» или «Старшей Эдды», они не так уж принципиально несхожи. В итоге мы можем только утвердиться в нижеследующем выводе: героическая поэзия столь твердо придерживается свойственных ей методов работы с языком потому, что ей суждено быть рассказанной вслух.

ГЛАВА 7

ТЕХНИКА СЛОЖЕНИЯ: ПРИЕМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ



очно так же как устный поэт разучивает формульные выражения, помогающие ему в искусстве сложения, овладевает он и определенными повествовательными приемами, позволяющими ему преодолеть множество трудностей, неизбежно возникающих по ходу ведения рассказа. Благодаря этим приемам он знает, как начинать и как заканчивать историю, как вызвать напряжение и поддерживать интерес аудитории, как избежать скучной монотонности и разнообразить тон и структуру своего произведения. Безусловно, ряд таких приемов принял вид формул, но даже в этом случае, чтобы правильно разместить формулы, требуется серьезное размышление и тонкое понимание потребностей аудитории; и поэт демонстрирует свое мастерство как в умении опустить формульные выражения, когда в них нет настоящей необходимости, так и в искусстве использовать их по мере надобности. Более того, как формулы, существующие ради пользы, вместе с тем обладают собственной поэтической прелестью, так и повествовательные приемы, незаменимые, в первую очередь, в конструировании истории, обладают собственной индивидуальностью и привлекательностью. Аудитория знает об их существовании, ожидает их появления, приветствует их как старых знакомых и рукоплещет поэту, который искусно их использует. Слушателям нравится наблюдать, как знакомый прием вдруг начинает служить новым целям или приобретает новый вид. Размышляя о подобных повествовательных средствах, мы, конечно, должны задаться вопросом, каково их основное предназначение, какого поэтического эффекта достигает поэт с их помощью, как удается ему добиться того, чтобы чисто

функциональный механизм приобрел еще и поэтическое очарование.

Мы можем начать с повторов. Во многих героических поэмах определенный отрывок текста, однажды возникнув, может быть повторен, и при этом почти слово в слово. Очевидно, это не случайность. Один простой пример поможет нам лучше уяснить сложившуюся проблему. В болгарской песни «Поездка» муж перед отъездом говорит жене:

Замеси белое пресное тесто для пирога,
Налей-ка вина, цвета желтого,
В эту желтую деревянную бутыль;
Давай затем, жена моя, двинемся
Навестить твою матушку,
Твоих матушку и батюшку;
Ведь девять лет минуло,
Как привез я тебя от них сюда,
И ни разу мы к ним и не съездили[1].

Жена в первый момент отказывается; тогда муж повторяет свой приказ теми же самыми словами, и в итоге мы понимаем, как он настойчив в своем решении и какую важность он придает своей затее. Жена исполняет сказанное, и поэт сообщает, как она:

Месит белое пресное тесто для пирога,
Наливает вина, цвета желтого,
В желтую деревянную бутыль...

Несколько позже, в том эпизоде поэмы, где герои въезжают в лес, муж говорит:

Спой, родимая, звонкую песенку,
Своим голосом спой-ка песенку,
Что звучит, словно два голоса поют,
Чтобы матушка тебя услышать могла,
Батюшка и матушка услышать могли,
Чтобы поняли, что мы едем к ним,
Пусть бы встретить нас выходили[2].

---

[1] Dozon. P. 55 ff. (*букв. пер.*).
[2] Там же (*букв. пер.*).

Жена вновь медлит, муж вновь повторяет свой приказ слово в слово, и жена опять подчиняется:

Тогда спела звонкую песенку,
Своим голосом спела песенку,
Что звучит, словно два голоса поют.

Сделано, может быть, и незамысловато, но явно сознательно и преднамеренно. Все произведение состоит из 182 строк, и большая часть из них — повторы. Какое-то объяснение этому должно быть.

Если мы выбросим из головы современную поэзию и представим себе, насколько это возможно, примитивное сознание аудитории, слушавшей эту песнь, то поймем, почему поэт использует данный прием. Во-первых, повторяющиеся приказания мужа и следующие за ними каждый раз повторы свидетельствуют о важности отдельных деталей и необходимости донести их до слушателя. Нам эти повторы могут показаться банальными, но в повествовании они вполне уместны, и благодаря им произошедшее закрепляется в памяти аудитории. Во-вторых, подробности от повторения не становятся менее интересными. Напротив, они от этого только выигрывают. Они каким-то образом обретают особое значение, удовлетворяющее требованиям наивного сознания: аудитории нравятся точные сведения, с ними она — как в своей стихии. Понятно, что муж преследует некую цель и намерен непременно осуществить ее. Возможно, цель эта и незамысловата, но она тем не менее имеет свой собственный смысл, и повторы делают ее более отчетливой и значимой. В-третьих, использование этого приема позволяет придать фигурам и мужа, и жены характерную индивидуальность: ему — в силу его настойчивости, ей — из-за того, что она сначала колеблется, а затем подчиняется. Именно такое поведение ожидается от мужа и жены, и его акцентирование только подтверждает правило. В-четвертых, используемый прием — лишь подготовка к последующим событиям. На мужа и жену нападают разбойники, услышавшие ее пение, и хотя мужу удается убить их всех, он не смог убить главаря, который требует себе его жену, и за этим следует захватывающая развязка. И песня, и сама идея поездки, ей предшествующая, вплетаются в рассказ и становятся очень важны для него. По-

эт подчеркивает то, как начинается действие, тем самым и финал воспринимается под соответствующим углом зрения.

Художественная техника, примененная в этом небольшом произведении, имеет множество параллелей в героической поэзии, и в каждом случае причины обращения к ней сходны с теми, что были перечислены выше. Общая схема такова: сначала поэт описывает нечто происходящее, а затем заставляет героя повторить рассказ теми же или почти теми же словами. В русских былинах, повествующих о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром, этот прием явлен во всей его очаровательной простоте. Поскольку Владимир не позвал Илью Муромца на княжеский пир, Илья устраивает погром в Киеве:

> И по граду Киеву стал он похаживать
> И на матушки Божьи церкви погуливать,
> На церквах-то он кресты вси да повыломал,
> Маковки он золочены вси повыстрелял[3].

Все это в точности доносят Владимиру, с теми лишь языковыми изменениями, которые требуются при переходе от прошедшего времени к настоящему:

> Ён по городу по Киеву похаживат,
> Ён на матушки Божьи церкви погуливат,
> На Божьих церквах кресты повыломил,
> А все маковки он золоченыи повыстрелял[4].

Повтор этих строк не оставляет у слушателей сомнений в том, что же такое натворил Илья в своей оскорбленной гордости. Подробности, любопытные и забавные, от повторения лишь выигрывают; становится виден героический нрав Ильи Муромца — он не тот, кто будет терпеть оскорбления князя Владимира; повтор важен для сюжета, поскольку Владимир так пугается выходок Ильи Муромца, что решает после всего случившегося умилостивить его приглашением на пир.

Очень схож с приведенным примером другой тип повтора, при котором сначала отдается приказ, а позже теми же самы-

---

[3] Гильфердинг II. С. 38 и след.
[4] Там же.

ми словами — настолько близко, насколько это возможно — рассказывается о том, как он выполнен. Например, в сербской песни «Женитьба Джуро Смердеревца» Марко, приехав в Дубровник, отдает приказы своим спутникам:

> Коней отдайте, оружия не давайте,
> С оружием за столы садитесь,
> В доспехах темное вино пейте[5].

Они выполняют его приказания:

> Коней дают, оружие не дают,
> С оружием за столы садятся,
> В доспехах темное вино пьют[6].

Марко хочет поразить хозяина силой и мощью своих воинов, и его действия сыграют свою роль в событиях позже, когда он освободит даму хозяина из темницы. Тема эта вводится в повествование очень аккуратно, поскольку хозяин спрашивает Марко, почему его люди так себя ведут, на что тот отвечает, что это сербский обычай; однако реальная цель поэта при повторе — подчеркнуть некоторые детали, которые в противном случае могли бы ускользнуть от нашего внимания. Отнюдь не все поэты столь экономно пользуются этим средством. У многих поэтов повторы вызывают наслаждение сами по себе, как своего рода ритуальная процедура, придающая высказыванию дополнительный вес многократным повторением. Так, когда в «Акхате» угаритский поэт рассказывает о том, как Даниилу собирается посетить соседние земли, он прежде всего делает так, чтобы царь позвал свою дочь:

> Слушай, о Пагат,
> Ты, несущая воду на своих плечах,
> Сбирающая росу с ячменя,
> Ведающая движение звезд,
> Седлай осла, взнуздай ослика;
> Надень на него мои серебряные вожжи,
> Мою золотую узду[7].

---

[5] Караџић II, 338 (*букв. пер.*).
[6] Там же (*букв. пер.*).
[7] Gaster. P. 297; Gordon. P. 95 (*букв. пер.*).

И следом поэт сразу же сообщает, как Пагат выполняет приказание, используя почти те же самые слова:

Пагат послушалась,
Даже та, кто носит воду на своих плечах,
Кто сбирает росу с ячменя,
Кто ведает движение звезд;
Тотчас же седлает осла,
Тотчас же взнуздывает ослика,
Тотчас же поднимает своего отца,
Сажает его на спину осла,
На украшенную яркой попоной спину осла.

Повтор служит для того, чтобы ясно дать понять, в чем суть приказа Даниилу, — Пагат должна оседлать для отца осла. Все это небольшое действо обретает благодаря столь демонстративному исполнению приказа отчетливый церемониальный характер, но мы можем предположить, что поэт руководствовался иными соображениями. Даниилу говорит с дочерью как с человеком, который всю свою жизнь, от рассвета до заката, занимается домашними обязанностями, поэтому она разбирается в движении звезд, и это будет играть некоторую роль в сюжете, так как позже Пагат придется доказывать, что она способна на большее. Речь идет о том моменте, когда она отправится на поиски Йатпана, погубившего ее брата, и сама убьет его.

Большинство повторов не превышает нескольких строк, но иногда они достигают значительной длины. Например, в угаритском «Керете» бог Илу является во сне Керету и дает ему четкие повеления о том, как подготовиться к походу против страны Удумми, чтобы взять в жены царскую дочь. Речь Илу занимает около ста строк, за ней сразу следует отрывок такой же длины и по возможности в тех же выражениях описывающий, как Керет исполняет данные ему указания[8]. В двух или трех местах, в частности там, где говорится о поведении царя Удумми, есть некоторые добавления, однако в целом перед нами удивительный образец повтора, который, даже невзирая на значительную величину самой поэмы, мог быть очень заме-

[8] Gordon. P. 68 ff.

тен. Безусловно, повтор служит для того, чтобы продемонстрировать, как Керет исполняет веления божества и тем самым ведет себя так, как и должен истинный властитель. Благодаря повтору проявляется и характер Керета, его властно-высокомерное отношение к царю Удумми и настойчивое стремление взять в жены его дочь. Трудно тем не менее не заподозрить, что поэт преследует и другую цель. Возможно, как и в случае с «Ахатом», им движет ритуалистическое восприятие происходящего, и при помощи повтора ему хочется придать всей сцене более величественный и торжественный вид. Это более чем оправдано, поскольку тема поэмы касается взаимоотношения богов и людей и соответственно может быть изложена тем же стилем, коим семитские поэты размышляют на религиозные темы. И в самом деле, повторы, в их разнообразных проявлениях, являются, по-видимому, отличительной чертой угаритского эпоса, и в этом мы можем усмотреть влияние теологической поэзии, в которой угариты, как и прочие семитские народы, находили истинное удовольствие. Подобно тому как в гимне определенные моменты особым образом выделяются благодаря неоднократному повторению, так и в сказании о богах повторы используются для придания происходящему религиозной значимости.

Порой один и тот же абзац повторяется несколько раз, но для этого должны существовать особые причины. Поэт хочет обратить внимание на нечто из ряду вон выходящее, и чтобы мысль его обрела законченное выражение, она должна быть неоднократно повторена. Наиболее простой пример такого повтора можно увидеть в осетинской поэме «Последний поход Урызмага». Герой, Урызмаг, попадает в плен и заключен в башню великаном. Он предлагает за себя выкуп в форме загадочного иносказания, подлинный смысл которого остается скрытым для глуповатого великана:

> Дам сто сотен быков — об одном лишь роге,
> Да сто сотен быков — все о паре рогов,
> Да сто сотен быков — все о трех о рогах,
> Да сто сотен быков — о двух парах рогов,
> Да сто сотен быков — о пяти о рогах[9].

[9] Дыпник. С. 56.

Эта формула появляется в поэме еще трижды: первый раз, когда Урызмаг говорит о размере выкупа посланнику, который должен передать новости нартам; затем — посланник пересказывает слова нартам; и третий раз их повторяют сами нарты, когда они, пытаясь разгадать смысл сказанного, приходят за разъяснениями к мудрой Сатане. Послание Урызмага — загадочное, подобное оракулу — занимает центральное место в сюжете поэмы, поскольку с его помощью Урызмаг передает указания, которые не под силу уразуметь плененному его великану и которые может истолковать только Сатана. Она разъясняет их смысл следующим образом:

> А бык однорогий — это пеший воин,
> Ну, а бык двурогий — это воин-всадник,
> Бык с тремя рогами — копейник-кольчужник,
> С пятью — кольчужник в доспехах боевых[10].

Отрывок повторяется четыре раза, потому что хорош уже сам по себе, к тому же он свидетельствует о хитроумии Урызмага и мудрости Сатаны и, помимо всего прочего, исключительно важен для сюжета, так как при помощи этого послания Урызмагу удается обвести вокруг пальца своих врагов, и в должный момент войско нартов освобождает героя.

Есть особый род повтора, когда повторяется само действие. Поэт может прибегать к этому приему из нескольких соображений: чтобы подчеркнуть эмоциональный характер той или иной ситуации или чтобы противопоставить ее неким последующим событиям. Яркий пример первой мотивировки можно обнаружить в «Первой песни о Гудрун». Действие разворачивается после смерти Сигурда: Гудрун так раздавлена горем, что сидит у его тела, не произнося ни единого слова и даже не проронив ни одной слезы. Жены других воинов приходят к ней и пытаются утешить ее рассказом о своих горестях. Сначала Гьявлауг рассказывает ей, как она потеряла пять мужей и восемь братьев. Но Гудрун молчит:

> Не было слез горючих у Гудрун:
> Гибель юноши, конунга смерть,
> Горе великое камнем легло.
> (*Первая Песнь о Гудрун*, 5)

---

[10] Дыпник. С. 61.

Затем Херборг, в речи более пространной, чем у Гьявлауг, рассказывает другое, трагическое предание, но Гудрун вновь остается безмолвной, и поэт вновь повторяет те же самые три строки. Повтор оказывает удивительное воздействие. Становится видно, что Гудрун не замечает того, что происходит, она словно застыла от горя. Этот тип повтора в слегка измененной форме может производить несколько иной эффект. Пример тому мы видим в армянской поэме, в эпизоде, когда Сасун оказывается в опасности и Мгер Младший отправляется вызывать дух своих умерших родителей. Сначала он вызывает свою мать, и голос из-под земли отвечает ему:

Сынок, чем помочь тебе?
Сынок, чем помочь тебе?
Бескровны лица у нас,
Свет глаз – давно погас.
Скорпионы и змеи надо мной свили гнезда.
Довольно скитаться тебе, сынок.
Довольно скитаться!..
Твое место на Ворон-утесе,
Ступай на Ворон-утес.

(*Давид Сасунский*, с.382 и след.)

Затем Мгер призывает дух своего отца и получает почти дословно совпадающий ответ, с небольшим, правда, добавлением: он должен удалиться в скалу и ждать конца света. Необычная судьба не открывается Мгеру до тех пор, пока он не повторит свой вопрос, а повторенный ответ многократно усиливает значение последнего послания, когда до него доходит дело.

Еще одна разновидность такого типа повтора возникает тогда, когда поэт имеет дело с ритуалом, который требует исполнения некоего действия несколько раз подряд. В угаритском «Акхате», который дает весьма интересный материал по семитским ритуальным обрядам, прием этот встречается по крайней мере дважды. Когда Данниилу решает просить у богов сына, он исполняет обряд просьбы о потомстве, в ходе которого он некоторое время пребывает в святилище в роли просителя для того, чтобы получить оракул во сне или каким-

то иным способом. После рассказа о том, как Данниилу идет в святилище, поэт описывает его действия в течение семи дней, в каждый из которых он делает одно и то же:

> Гляди, один день и другой,
> Одетый в набедренную повязку,
> Одетый в набедренную повязку, Данниилу дал пищу богам,
> Одетый в набедренную повязку, дал он питье священным[11].

Отрывок повторяется еще раз для третьего и четвертого дня, и снова — для пятого, шестого и седьмого. На седьмой день молитвы Данниилу услышаны. В данном случае повторение действия и даже более выразительное повторение отдельных элементов обряда подчеркивают его ритуальную природу. Позже в поэме Данниилу устраивает празднество в честь рождения сына и приглашает в свой дом «дочерей музыки». Подобно тому как современные арабы празднуют рождение ребенка семидневными торжествами с участием женщин, поющих и играющих на музыкальных инструментах, так же поступает и Данниилу, и поэт подчеркивает формальный характер данного события целой серией повторов, первый из которых задает своего рода шаблон:

> Гляди, один день и другой,
> Дал он поющим женщинам еды,
> И дочерям музыки, Ласточкам, питья.

На третий и четвертый день это происходит опять, и описывается во многом теми же самыми словами, и вновь повторяется на пятый и шестой день:

> Затем на седьмой день
> Поющие женщины покинули его дом,
> Дочери музыки, Ласточки[12].

Таким образом при помощи простого художественного средства передается торжественный, церемониальный характер праздника.

---

[11] Gaster. P. 270 (*букв. пер.*).
[12] Там же. P. 277 (*букв. пер.*).

Поэт может также вводить повтор, демонстрируя различие между первой и второй ситуацией или устраивая своего рода репетицию для действия, которое в полном виде будет представлено позже. Два события тем самым объединяются вместе, и второе приобретает бóльшую значимость благодаря своей связи с первым, особенно в том случае, если истинный смысл происходящего не выявлен до наступления второго события. Все это мастерски проделано в «Песни о Вёлунде». Замышляя месть Нидуду, Вёлунд решает убить его сыновей. Однажды два сына Нидуда приходят в его дом, и Вёлунд показывает им сундук, набитый золотом:

> К ларю подошли, ключи спросили, –
> коварство их здесь подстерегало;
> много сокровищ увидели юноши, –
> красного золота и украшений.
> (*Песнь о Вёлунде*, 21)

Все выглядит достаточно безобидно, но в словах «коварство их здесь подстерегало» (букв.: «зло было открыто») содержится темный и двусмысленный намек на грядущие события. Сундук назван «злом» не потому, что золото само по себе есть зло, но в силу того, что ларь станет причиной гибели юношей. Когда мы читаем эти слова, мы не видим в них особой важности, однако полный их смысл раскроется позже. Юноши уходят, получив приглашение зайти на следующий день. Они приходят снова, подходят к сундуку и погибают. Поэт вновь подхватывает тему, повторив две строки еще раз, и затем наконец раскрывает, что же было у него на уме все это время:

> К ларю подошли, ключи спросили, –
> коварство их здесь подстерегало.
> Головы прочь отрезал обоим
> и под меха ноги им сунул.
> (*Песнь о Вёлунде*, 23–24)

Повтор используется здесь очень искусно. Первое событие служит своего рода репетицией ко второму, когда слово «зло» обретает свой истинный смысл в свете беспощадной уловки Вёлунда.

К особым функциям повтора относится эмфаза. Правда, в ней не всегда возникает необходимость, и тогда поэт избегает повторения отрывка, даже если мы ожидаем от него этого. Поэт может стремиться к созданию какого-то другого эффекта, прежде всего вызвать чувство удивления, и тогда он оставляет что-то недосказанным, чтобы, например, после сообщения о том, как был отдан приказ, описать, и при этом несколько иным способом, как он был выполнен. Так, когда русский певец слагает песнь о том, как Соловей Будимирович прибывает к князю Владимиру, он особенно подчеркивает богатство и положение гостя, что отчетливо проявляется в приказах, которые тот раздает своим людям, прежде чем высадиться с корабля:

Сходенку выкидывай серебряную,
Другую выкидывай позолоченую,
Третью выкидывай исповолжаную.
Берите подарки умильныи,
Куниц вы лисиц да заморских[13].

Общее впечатление получено, и нет надобности повторять все детали слово в слово. Однако, коль скоро необычные приказы о сходнях возбудили наше любопытство, певец должен пояснить, что они означают, и делает он это, говоря о том же самом, но на новый лад:

Брали ёны во белыи руки,
Матушка камочку узорчатую,
И сам берет гуселка яровчатыи,
И сам идет по сходенки золоченый,
Матушка идет по серебряный,
Вся его дружина по исповолжаный;.
Берите подарки умильныи,
Куниц вы лисиц да заморских[14].

Здесь проблема не в том, чтобы акцентировать важное для сюжета событие, а в том, чтобы привлечь внимание к особым

[13] Гильфердинг I. С. 518–519.
[14] Там же. С. 519.

обстоятельствам визита Соловья Будимировича. Любопытство наше сначала подогревается, а затем и удовлетворяется.

Коль скоро повторы являются общепринятым приемом в героической поэзии, естественно, что поэт должен варьировать их использование и обыгрывать их употребление. Один из возможных способов варьирования — получение с их помощью неожиданного результата. Приказ отдан, но не выполнен, намерение заявлено, но не реализовано. Тогда, чтобы показать провал некоего плана или идеи, поэт вновь повторяет формулу полностью, но целиком с отрицательным знаком. Самый простой образец повтора такого типа дает сербская песнь «Марко Кралевич пашет», короткое стихотворение, прелесть которого целиком определяется именно этим приемом. Мать Марко устала от его бесконечной борьбы с турками и просит его вести иную жизнь:

Но возьми ты плуг и вола,
И вспаши ты холм и долину,
Ты сей, сынок, пшеницу белую[15].

Марко подчиняется матери лишь наполовину:

Он взял плуг и вола,
И не пашет он холм и долину,
Но пашет он цареву дорогу[16].

В итоге герой вновь оказывается втянутым в бой с турками, Марко убивает их и возвращается к матери с их золотом:

Вот, что сам я тебе напахал[17].

Формула более или менее неизменна, но эффект — неожиданный, и повтор в данном случае искусно подчеркивает необычный финал. С похожим художественным приемом мы встречаемся в болгарской песни «Начало Турецкого царства». Селяне говорят своему главе, что они забыли Бога, а потому дол-

[15] Караџић II, 313 (*букв. пер.*).
[16] Там же (*букв. пер.*).
[17] Там же. II, 314.

жны строить церкви. Воспользовавшись их словами, он поворачивает их весьма изобретательным образом, который, по сути, является двойным повтором. Он говорит, что возводить церкви бесполезно, и тем не менее они должны их строить:

«Не годится церкви выстраивать,
Все из золота, все из серебра,
Ибо кончилось наше царствие,
И турецкое грядет владычество.
Разобьют они церкви на кусочки,
Серебро пустят на седла,
Выплавят из золота удила;
Но давайте все же церкви выстраивать,
Из камня белого и из мрамора,
С белым мелом, желтой глиною».
Слова его городской люд выслушал,
И стали они церкви выстраивать,
Из камня белого и из мрамора,
С белым мелом, желтой глиною[18].

Механизм более сложный, нежели в песни «Марко Кралевич пашет», однако варьирование повторяющихся фраз, сначала в отрицательном контексте, а затем в положительном, имеет прямое отношение к знакомой нам технике, примененной искусно и изобретательно.

Выразительный пример отрицательного повтора обнаруживается в «Эпосе о Гильгамеше». Гильгамеш хочет вызвать дух своего погибшего товарища Энкиду и принимается за дело с некоторой долей хитрости. Он спрашивает, что он должен делать, чтобы избежать тенет смерти, и получает подробные и конкретные указания:

Если ты спустишься под Землю,
Моему наставлению ты следовать должен:
Чистой одеждой не облачайся:
Они узнают, что ты чужестранец.
Добрым елеем не умащайся из сосуда:
На его запах они к тебе соберутся.
Дротик на землю бросать ты не должен:

[18] Dozon. P. 67 (*букв. пер.*).

Окружат тебя те, что дротиком убиты.
Посох в руке носить ты не должен:
Привиденья тебя одолеют заклятьем.
Сандалии на ноги не надевай ты —
Шума в преисподней ты не должен делать.
Жену, что любил ты, целовать ты не должен,
Жену, что ненавидел, ударять ты не должен.
Дитя, что любил ты, целовать ты не должен,
Дитя, что ненавидел, ударять ты не должен.
(*Эпос о Гильгамеше*, XII)

Гильгамеш делает все наоборот, и поэт, говоря об этом, сохраняет тот же самый порядок, внося лишь те изменения, которых требует нарушение Гильгамешем услышанных наказов[19]. Искусство повтора принимает здесь новый и умелый поворот, и ясно, что поэт справляется с этим мастерски.

В повторах такого рода может быть ряд различных компонентов, при этом каждый из них важен сам по себе, и весьма существенно то, что каждый из компонентов должен быть одинаково выразителен. Ради этого порой применяется довольно изобретательный способ, при котором пункты, стоящие в одной последовательности, повторяются затем в обратном порядке. Происходит так вот почему: прослушав такой перечень, аудитория, заинтересованная тем, что будет происходить дальше, может забыть то, о чем шла речь раньше, и эта техника служит как раз для того, чтобы удержать все перечисленные пункты в памяти. Замечательный пример дает нам сербская песнь о Марко Кралевиче «Марко пьет вино в рамазан», которая начинается приказом царя Сулеймана и немедленным нарушением его Марко:

Царь Сулейман издал указ
Не пить в рамазан вина,
Не носить зеленые кафтаны,

[19] Принятая версия заключается в том, что наставления произносит сам Гильгамеш, отправляя в подземный мир Энкиду. Энкиду действительно нарушает данные ему наказы, за что и остается навсегда в царстве мертвых (см. русское комментированное издание и перевод «Эпоса о Гильгамеше» И.М. Дьяконова, с. 83–84). Так или иначе, пример этот показателен для интересующего Боуру приема отрицательного повтора. — *Примеч. пер.*

Не носить кованые сабли,
Не играть с девушками в коло,
Марко играет с девушками в коло,
Марко носит кованую саблю,
Марко носит зеленый кафтан,
Марко пьет в рамазан вино[20].

Благодаря этому искусному приему все пункты поведения Марко получают четкое и яркое выражение, и есть определенное очарование в том, как они повторяются в обратном порядке, потому что тем самым распитие вина выделено как главное нанесенное им оскорбление.

Та же техника используется Гомером, особенно когда он имеет дело со сложными и запутанными вопросами и ответами. Например, когда Одиссей прибывает в облике незнакомого странника ко двору Алкиноя, царица Арета задает ему три вопроса: кто он, кто дал ему одежду (она узнает в ней вещи из своего дома) и прибыл ли он морем. Одиссей отвечает на эти вопросы ей в обратном порядке. Сначала он пространно повествует о своих странствиях на море; затем он рассказывает, что был выброшен нагим на берег и что дочь Ареты, Навсикая, дала ему одежды; имя свое он пока не открывает, а держит про себя, чтобы удивить хозяев позднее[21]. Еще один пример, когда Одиссей встречает призрак своей матери и задает ей ряд вопросов, всего семь: о ее собственной смерти, умерла ли она от болезни или от нежных стрел Артемиды, о Лаэрте и о Телемахе, целы ли его земли и крепка ли его власть или уже кем-то отняты, и о Пенелопе. Его мать отвечает на эти вопросы в противоположном порядке, начиная с новостей о Пенелопе, она затем сообщает о том, что никто не захватил его власти и земли и они в безопасности, продолжает свой рассказ известиями о Телемахе и Лаэрте и заканчивает, говоря о том, что умерла не от нежных стрел Артемиды, не от болезни, а от тоски по Одиссею[22]. В результате аудитория получает полный отчет, а Гомер добивается замечательного эффекта, ибо последние слова Антиклеи становятся величественной кульминацией всего сказанного.

---

[20] Караџић II, 307 (*букв. пер.*).
[21] *Одиссея* VII, 237 и след.
[22] Там же. XI, 171–203.

Рассмотренные выше повторы принадлежат к особому разделу поэтической техники, цель которого — акцентировать внимание на чем-то в пределах небольшого пространства текста. Каждый раз, когда отрывок повторяется вновь, мы вспоминаем, что он уже возникал, и соотносим его последующее появление с предшествующим. Когда поэт слагает поэму большого объема, как Гомер, повторы могут использоваться по-другому. У него есть свои периодически возникающие формульные отрывки для разных типов действия, и он часто их применяет. И когда он повторяет тот или иной отрывок после значительного интервала, нам не обязательно помнить, в каком месте он появлялся в последний раз и каким целям служил. Однако Гомер вводит подобные повторы осмысленно и разборчиво: он не пользуется ими при первой возможности, а варьирует их, выделяя ключевые эпизоды или наиболее напряженные моменты действия в своем рассказе. Так, к примеру, у него есть отрывок из восьми строк, описывающий, как гостя моют и кормят; Гомер использует его в «Одиссее» шесть раз, при этом всякий раз в качестве прелюдии к некоему новому повороту в действии — перед сценой первого появления Афины на Итаке, которая послужит импульсом к началу развития сюжета (I, 136 и след.); перед первой беседой Телемаха и Менелая, которая предшествует рассказу о судьбах героев Троянской войны (IV, 52 и след.); перед приемом во дворце царя феаков с его обещанием, что Одиссей будет благополучно доставлен домой (VII, 172 и след.); перед эпизодом, когда Кирка обещает вернуть спутникам Одиссея их собственный человеческий облик (X, 368 и след.); перед отплытием Телемаха из Спарты с благоприятными предзнаменованиями и пророчеством Елены об ожидающей его удаче (XV, 135 и след.) и, наконец, перед сценой рассказа Телемаха о его странствиях Пенелопе и перед торжественными словами пророка Феоклимена, что Одиссей уже прибыл на Итаку (XVII, 91 и след.). Гости приезжают и в других случаях, и формульный отрывок мог бы быть использован и там, но этого не происходит, и напрашивается естественный вывод, что тем самым повтор создает определенный эффект, подготавливающий нас к новому витку развития действия. Он дает передышку действию и ведет нас от одного эпизода к другому. Отнюдь не все поэты так искусны, как Гомер, но использование

устойчивого фрагмента в длинной поэме не просто удобно для поэта, такой фрагмент может играть особую роль в окружающем его контексте.

Гомер демонстрирует также свое умение отказаться от введения устойчивого фрагмента, если он не выполняет какой-то специальной функции. У него есть, например, группа из нескольких стихов, описывающая, как воин вооружается. Так, в «Илиаде», когда все готово к поединку между Гектором и Аяксом, он сообщает лишь, что Аякс «покрывался блистательной медью» (VII, 206). Гомер использует похожую укороченную форму и в случае с вооружением Париса, Идоменея и Афины (VI, 504; XIII, 241; VIII, 388). Но в четырех эпизодах он использует полную форму, и каждый из них имеет свое значение. Первый раз этот фрагмент возникает перед поединком Париса и Менелая — первым боем «Илиады», предваряющим ее главную битву (III, 328 и след.); второй, когда Агамемнон, в отсутствие Ахилла, готовится к отражению штурма (XI, 16 и след.); третий раз — перед ответной атакой ахейцев под предводительством Патрокла, которая спасает ахейские войска от уничтожения и заставляет троянцев возвратиться в Трою (XVI, 130 и след.); и четвертый, когда Ахилл наконец решает вернуться в битву (XIX, 369 и след.). Каждый ввод полной формы представляет собой особый случай, поскольку знаменует новую и важную стадию в развитии действия. Действительно, эти четыре случая неоднотипны, и в каждом из них Гомер, прибегнув вначале к устойчивой форме, затем делает различные добавления. Однако это только показывает, что Гомер видит каждый эпизод в его особом ракурсе и приспосабливает свою формулу к нему с добавлением подходящих случаю деталей о щите и нагруднике Агамемнона или о колеснице и конях Патрокла и Ахилла. Гомер мастерски владеет своим искусством, изменяя свои формульные фрагменты вместе с их контекстом в соответствии с потребностями повествования.

Повторы чрезвычайно характерны для формульной поэзии, но не менее важной чертой этого стиля, которая сохраняется почти во всех ответвлениях героической поэзии, является использование сравнений, корни которых уходят далеко вглубь поэтического искусства. Уже очень выразитель-

ные сравнения появляются в «Эпосе о Гильгамеше», где волосы Энкиду растут, «как хлеба густые»; сам он качается, «как горные злаки»; Гильгамеш оплакивает его, «словно плакальщица» или «точно львица, чьи львята в ловушке»; во время потопа тела заполнили море, «как рыбья икра»; буря и потоп сражаются, «подобно изготовившемуся к бою войску»; боги слетаются на жертвоприношение, «как мухи»; сон приходит, как «легкий ветерок». Сравнения — как видно из употребления их в «Эпосе о Гильгамеше» — принадлежат к очень древним способам построения речи. Сравнениям удается сделать то, чего не может достичь прямое описание, — они выделяют при необходимости те аспекты ситуации, которые адресованы зрительному или чувственному восприятию, но совершенно непостижимы в непосредственном изложении. Нет сомнений в том, что высокий уровень поэтического языка позволил бы выразить то же самое, довольно точно сообщив о происходящем и не прибегая к сравнениям. Но даже если это и так, то многое было бы потеряно, поскольку сравнения передают те эмоциональные и образные ассоциации, которые стоят за пределами досягаемости буквального выражения. Сравнение — неотъемлемая черта как героической, так и любой другой поэзии, ибо передает мимолетные оттенки и тона, которые в противном случае были бы утрачены.

Сравнения могут быть чрезвычайно простыми и краткими, и во многих произведениях героической поэзии они состоят всего лишь из нескольких слов. Такие сравнения обнаруживаются у Гомера, например, когда он говорит, что щит «как башня», что Аполлон идет «ночи подобный», а Фетида поднимается из моря, «как туман», Агамемнон осматривает свои войска, «как бык», Афина приходит, «как птица», а воины «подобны львам или вепрям». Такие уподобления немедленно достигают своей цели; они на мгновение высвечивают отдельный эпизод, ярко выделяя его из ткани повествования. Такого рода зарисовки служат истинно поэтической цели соположения вещей, обычно несоединимых. Когда гомеровские боги сходят, как ночь, и поднимаются, как туман, они на какое-то время становятся почти тождественны ночи и туману, так же выглядят и двигаются. При таких конструкциях в состав того компонента,

с которым отождествляется объект сравнения, входит нечто реальное, и именно к нему привлекает наше внимание поэт.

Вместе с тем сравнения не только поясняют, но и создают особый эффект, поскольку они черпаются из сферы бытия, которая не соприкасается близко с тем миром, где происходит само действие. Тем самым они притягивают наши мысли к этой, иной, сфере и заставляют нас на мгновенье забыть о действии в размышлениях о чем-то другом. Это, в свою очередь, привносит разнообразие и даст передышку, особенно в эпизодах битв и сражений, которые пусть и не кажутся монотонными истинным слушателям, однако тем не менее имеют тенденцию возбуждать весьма узкий спектр ответных эмоций. Восторг и возбуждение от битвы и даже жалость и страх, порождаемые ею, могут изливаться таким потоком, что он захлестнет нас и пригасит наши чувства. Даже самое крошечное сравнение бывает весьма к месту, позволяя нам вновь обрести интерес к происходящему. Так, когда сербский герой бросается в атаку, «как горный сокол крылья расправляет», мы не только видим его более живо и ярко, но и его самого воспринимаем по-другому. Упоминание о птице вызывает в нашем восприятии мир других переживаний и добавляет в общую картину новый оттенок. Краткое сравнение почти всегда обладает этим эффектом, даже если оно и не связано с битвой: оно моментально отрывает нас от сцен насилия, освежая тем самым наши мысли и облегчая возможность вновь начать слушать внимательно.

Объем и характер сравнений варьируются соответственно от одного типа героической поэзии к другому. Есть такие поэмы, где их нет вовсе, как, например, в «Песни о Хильдебранде» и в «Битве при Мэлдоне». Поэмы эти очень коротки, и, возможно, поэты, стесненные рамками малого объема, не ощущали никакой потребности в приукрашивании истории, а все время отдавали разработке основного сюжета. А может быть, характер повествования выдержан в столь строгом героическом духе, что даже простое сравнение кажется неуместным и выглядит как необязательное украшение или недостойная уступка человеческой слабости. Конечно, оба эти случая кажутся исключениями. Сравнения есть в «Беовульфе» и «Старшей Эдде», и нет оснований предполагать, что они от-

сутствовали в древнегерманской поэтической традиции, стоящей и за «Песнью о Хильдебранде», и за «Битвой при Мэлдоне». Также относительно мало сравнений в армянских поэмах, и здесь это не вопрос текстового пространства, поскольку армянские поэты слагают произведения весьма изрядного размера. Однако их искусство, в том виде, в каком оно существует сейчас, должно быть, утратило немало из того, что содержало когда-то, и относительное отсутствие сравнений, возможно, является следствием течения времени, забравшего с собой и многое другое. Кроме этих исключений, которые могут объясняться особыми причинами, сравнения обнаруживаются в большинстве произведений героической поэзии, где бы она ни бытовала.

Обычно сравнения коротки и не превышают нескольких слов. То, что у них формульное происхождение, очевидно не только в случае с Гомером, но и с любым другим поэтом, который импровизирует или близок к импровизации. Это, например, совершенно естественная вещь в сербской поэзии, где воины «как горящие угли» или «как стаи горных волков», усы их «черны, как полночь», и ревут они при виде добычи, «как волы», женщина шипит «подобно лютой змее», деревни поднимаются на восстание, «как стебли травы», пули летают, «как градины падают с неба», женщины плачут, «как кукушки» или «как ласточки», мужчины едут вместе верхом, «как пара голубей» или «как две высокие горы», воин, размахивающий дубиной, подобен «девице, играющей яблоком», горло человека перерезано, «как горло белого ягненка», глаза пронзают темноту, «как горят глаза крадущегося в полночи волка», кони несутся, «как звезды проносятся по облачному небу». Сопоставления такого рода не очень распространены в русских песнях, но они все-таки встречаются и в русской традиции — их можно увидеть в «Слове о полку Игореве», где воины несутся серым волком, летят соколом, скачут горностаем, плывут селезнем. Как мы увидим позже, характерное русское сравнение выглядит иначе, но обычные сравнения вполне известны поэтам, которые говорят, что корабли летят «подобно соколам» или «белым ястребам», а что нехристи «как вороны черные» или ревут, «как звери».

Азиатские народы так же любят сравнения, как и европейские. Полна ими и киргизская поэзия. Воины обычно уподобляются леопардам, или верблюдам, или тиграм, или медведям; глаза их как пламя; женские глаза сияют, как зеркала; слезы — как капли дождя или весенний град; слова — как ястребы. Изобилует сравнениями и калмыцкая поэзия. Стяг подобен желтому солнцу; герой прекрасен, как встреча друзей; пыль поднимается, как белые облака в небе; олени многочисленны, как звезды; слезы — как градины; волки — как львы; женские лица — как полная луна. Осетины, невзирая на небольшой размер их сочинений, умело пользуются поэтическими сравнениями и рассказывают, что воины маскируются в кожи, становясь «как кожаная бутылка», или что они устремляются на своих врагов, «как стрелы», ревут, «как гром в небе», смотрят на своих противников, «как смотрит орел на воробья», что человек исчезает, «как вода проливается из чаши на песок». Эти уподобления, конечно, носят формульный характер, поскольку повторяются всякий раз, когда возникает потребность. Они способствуют поэтической вариативности поэзии, и регулярное повторение их усиливает общее впечатление от песен.

Схожее искусство, в несколько изменением виде, можно обнаружить в поэмах, ушедших дальше от чистой импровизации и доказавших, что прием этот по-прежнему сохраняет свое очарование и полезность. В «Беовульфе» функцию таких сравнений во многом выполняют кеннинги, но можно встретить и настоящие сравнительные конструкции, как, например:

> Морской дорогой, конь пеногрудый
> С попутным ветром, скользя как птица (217–218);
>
> Во тьме полыхали глаза, как факелы,
> Огонь извергали его глазницы (727–728);
>
> Основание каждого когтя крепкому железу подобно (985).

В «Песни о Роланде» нет кеннингов, но есть простые сравнения. Франки «яростнее львов», сарацины «чернил черней», волосы человека «белы, как цветы летом», всадники скачут

«быстрее, чем соколы». Чем дальше поэт отходит от формул, тем менее свободен он в использовании сравнений, если же он все-таки вводит их, то они носят отчетливо традиционный характер. Такими уподоблениями поэт обязан древнему искусству, и время от времени он прибегает к их помощи, чтобы нечто прояснить.

Особым типом сравнений, который преимущественно встречается в славянских странах и именуется «эпической антитезой», по сути, является отрицательное сравнение. В таком сравнении сначала приводится некое утверждение или задается вопрос; затем оно опровергается или отрицается. Прием этот позволяет поэту сначала намекнуть на какое-то внутреннее состояние, а затем сделать его явным и таким образом полностью раскрыть смысл того, что он описывает, создав эффект ожидания или неожиданности. Лучшие образцы сопоставлений такого рода можно увидеть в «Слове о полку Игореве», когда Игорь бежит от половцев:

> То не сороки застрекотали –
> по следу Игоря едут Ізак с Кончаком.
> (*Слово о полку Игореве*, пер. Д.С. Лихачева)

В противопоставлении отражен реальный опыт. Прежде всего высказывается предположение о звуке, который может быть стрекотом сорок; затем становится ясно, что слышится что-то другое — это стрекот копыт преследователей Игоря. Однако впечатление уподобления двух явлений сохраняется, ведь звук погони действительно напоминает беспорядочную трескотню сорок. Этот прием характерен для всех ответвлений славянской поэзии, и вполне возможно, что он пришел туда из далекого прошлого. Замечательный пример тому дает болгарская песнь «Смерть Марко-юнака»:

> Загорелась румяная зорька
> Над прекрасной Валашской землею.
> То не зорька на небо всходила.
> Сына Марко родная мать искала[23].

[23] Державин. С. 83.

Точно такой же прием использован и украинским поэтом в эпизоде, где пленные стенают в темнице:

> В Святое Воскресенье не орлы серо-сизые закричали,
> Это пленники несчастные в злой неволе заплакали.

Или когда казаки покидают свой дом:

> В утро воскресное
> То не бой часов слышится,
> То доносятся голоса из крайнего дома деревенского,
> То отец и мать посылают сына в чужую землю[24].

Такое сравнение — обычное средство сербских поэтов, особенно часто использующих его в зачине, дабы сразу пробудить воображение слушателей. Так, песнь «Марко Кралевич и Вучагенерал» начинается описанием мятежа в турецком замке, который захватывают три сербских юнака:

> Гром гремит или земля трясется?
> Не гремит гром, не земля трясется,
> Это пушки в городе грохочут,
> В городе Варадине во крепком[25].

Шум орудий сначала явлен в образах грома и землетрясения, а только затем в своем подлинном виде. Так и в песни «Милош Стоичевич и Мехо Оругджич» плач матери описывается столь же опосредованно:

> Закуковала сизая кукушка,
> Высоко по-над Бийелином;
> То была не сизая кукушка,
> А мать Оругджича Меха[26].

Подобные пассажи выполняют ту же функцию, что и обычные сравнения, но более резко. Цель — сначала возбудить наше любопытство, а затем удовлетворить его — достигнута, и мы полу-

---

[24] Scherrer. P. 58.
[25] Караџић II, 179 // *Сербский эпос*. М., 1960. Т. 1/2. С. 177.
[26] Там же. IV, 163 (*букв. пер.*).

чаем целостное впечатление о происходящем благодаря используемому поэтом приему двойного представления события.

Этот прием искусно используется русскими поэтами, которые зачастую предпочитают его простым сравнениям. Хороший пример можно обнаружить в сказе Рябинина об убийстве царевича Дмитрия Борисом Годуновым:

Не вихрь крутит по долинушке,
Не седой ковыль к земле клонится;
То орел летит по поднебесью,
На Москву-реку зорко смотрит,
На палатушки белокаменны,
На сады ея зеленые,
На златой дворец стольна города,
Не лютая змея воздывалася,
Воздывался собака булатный нож,
Упал он ни на воду, ни на землю,
Упал он царевичу на белу грудь,
Да тому ли царевичу Димитрию[27].

В действительности здесь три сравнения. Во-первых, полет орла уподобляется движению ветра или травы; затем убийственный удар Бориса сравнивается с укусом змеи; и, наконец, падение ножа на грудь юноши — это то же самое, что падение на землю или на воду. Отрицательные сравнения создают одновременно и зрительное, и эмоциональное впечатление; показывают картину злодеяния и объясняют его. Иногда этот прием используется в чисто эмоциональных или психологических целях, как, например, при описании гнева Ивана Грозного, направленного против городов Пскова и Новгорода:

Не сине-то море колыбается,
Не сырой-то бор разгорается,
Воспылал-то Грозный царь Иван Васильевич,
Что надоть казнить Новгорода да Опсково[28] –

или того чувства трепета и страха, которое наводит на врага русский боярин во времена войны Петра Великого против Карла XII шведского:

---

[27] Рыбников I. С. 115.
[28] Киреевский VII. С. 1.

Из славного из города из Пскова
Подымался царев большой боярин,
Граф Борис-сударь Петрович Шереметьев,
Он со конницею и со драгуны,
Со пехотными солдатскими полками[29].

В подобных конструкциях проводимая параллель носит не зрительный, а эмоциональный характер. Образы, выбранные для сравнения, отражают нрав царя и ощущение угрозы при появлении боярина и тем самым определяют тональность последующих строк.

В такого рода случаях нагнетание сравнительных конструкций часто сообщает повествованию дополнительную выразительность. Поэт чувствует, что для его целей одного сравнения недостаточно, и добавляет еще одно или два сопоставления для полного прояснения своего замысла. Такую технику при использовании сравнений применяют довольно часто. Техника эта привлекает внимание к самым разным аспектам сложной ситуации и показывает, как много нюансов видит в ней сам поэт. Когда киргизский поэт описывает чародейку, он говорит:

Как невеста, лицо прикрыв,
Медногубая Джестумшук
Там гоняется за людьми,
Как за мухами злой паук.
(*Манас*, с. 76)

Внешностью чародейка подобна невесте; нравом — пауку. Элементы сравнения, таким образом соединенные, сами по себе достаточно просты, но они обретают значительную выразительность, будучи помещенными в новую комбинацию. Так, в «Старшей Эдде» сравнения используются редко, однако когда это происходит, мы сталкиваемся с наслоением нескольких сравнений. Отдельные составляющие носят откровенно традиционный характер — мужчина подобен оленю, или дереву, или драгоценному камню, — вариативность же достигается новым сочетанием элементов, например:

[29] Киреевский VIII. С. 129.

Так возвышался Хельги меж конунгов,
как ясень гордый в зарослях терна
или олень, росой обрызганный,
он из зверей самый высокий,
рога его блещут у самого неба!
(*Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга*, 38)

Очень похожим способом Гудрун восхваляет Сигурда:

Сигурд рядом с сынами Гьюки
как стебель лука, из трав встающий,
как в ожерелье камень сверкающий,
самый ценный среди каменьев!
(*Первая Песнь о Гудрун*, 18);
Таким был Сигурд пред Гьюки сынами,
как стебель лука, из трав встающий,
как легкий олень меж тварей лесных,
как золота пламя пред оловом тусклым.
(*Вторая Песнь о Гудрун*, 2)

Несмотря на то что отдельные компоненты этих сравнений отличаются простотой и даже некоторой условностью, соположение их дает нечто иное. Хельги (или Сигурд) явлен нам в своем целостном облике, в своей стати и силе, превосходстве, блеске и красоте. Каждое сравнение вносит свой вклад, но общий результат — больше, чем просто сумма отдельных сравнений.

Если поэт жаждет достигнуть особенно яркого эффекта, он может нагромождать сравнения таким способом, чтобы каждое их них добавляло что-то новое. Именно так киргизский поэт описывает скорость и ярость Алмамбета в бою:

На предгорья град густой
Напустил он вихревой,
Свет полдневный сделал тьмой,
Лето сделал он зимой,
И зловонной пеленой
Он покрыл простор степной.
(*Манас*, с. 240)

Схожим образом калмыкский поэт дает себе волю в рассказе о великом герое Джангаре:

Посмотришь на него сзади — гибок, словно рослый кипарис. Пристально посмотришь спереди — будто бы у него хватка голодного льва, который низвергается с вершины горы. Посмотришь на него сбоку — будто бы плывет полный месяц пятнадцатого числа. Из-за мышц между лопаток его едва увидишь завьюченного верблюда. Тут покоится толстая матово-серебряная коса его, толстая, как упавший зрелый кипарис (*Джангариада*, с.97).

С какой точки зрения ни посмотри, портрет этот мало что оставляет недосказанным. Эта техника применима не только к мужскому изображению. В равной степени подходит она и к описанию женских чар, и киргизский поэт очень красиво использует ее, подробно рассказывая о прелестях Ак Сайкал:

Снег упал на черную землю,
Взгляни на снег, он — как плоть ее,
Капля крови упала на снег,
Взгляни на кровь, она — как лицо ее.
Рот ее подобен наперстянке,
Зубы ее — ряды жемчужин,
Словно перья, брови ее,
Черные ягоды — глаза ее,
Словно сахар, девушка[30].

Подобную же технику и сходные сравнения использует в тех же самых целях сербский поэт:

И стройна она была, и высока,
И волосы у ней — что шелковый венец,
А два глаза ее — как два драгоценных камня.
И брови ее изогнуты, как пиявки морские,
На щеках пурпурные розы цветут.
Зубы — как две жемчужных цепи,
А рот — как ларчик сахарный.
Как заговорит, словно горлица воркует,
Как засмеется, что жемчуг рассыпался.
А идет, словно пава плывет[31].

Большинство из этих сравнений имеет формульный и традиционный характер, но их сочетание привносит в портрет

[30] Radlov V. S. 392 (*букв. пер.*).
[31] Morison. P. XXX (*букв. пер.*).

девушки новизну и очарование. Поэт дотошно перечисляет прелести молодой девушки, и в итоге она предстает во всей своей грации и живости нрава.

Такие многослойные сравнения в целом принадлежат безыскусной поэзии, но они также возникают и у тех поэтов, которые в большей степени озабочены своим литературным мастерством и прекрасно осознают, что они делают. В «Похищении кобылицы», когда Ганимея приходит за помощью к Абу Зейду, она восхваляет его рыцарские достоинства в целой серии сравнений:

> Я пришла к тебе, всей душою веря,
> Ты — прибежище тех, чье сердце в сомненьи,
> Ты — правды защита, угнетателей бич,
> Ты — ветер осенний, что прохладой веет,
> Ты — утра тепло после бдений ночи,
> Ты — странника радость, колодец с живительной влагой,
> Ты для губ врага — что колоцинт пустынный,
> Ты — как Нил в день полного разлива,
> Что вздымает высоко воды, заливая острова[32].

С этим отрывком мы можем сопоставить то, как перечень сравнений может быть использован не для восхваления, а для поношения, будучи столь же эффективным в этой функции. В «Эпосе о Гильгамеше» богиня Иштар влюбляется в главного героя и предлагает ему вступить в брак, что он презрительно отвергает, разражаясь целым рядом сравнений:

> Ты — жаровня, что гаснет в холод,
> Черная дверь, что не держит ветра и бури,
> Дворец, раздавивший главу героя,
> Колодец, который поглотил свою крышку,
> Смола, которой обварен носильщик,
> Мех, из которого облит носильщик,
> Плита, не сдержавшая каменную стену,
> Таран, отдавший жителей во вражью землю,
> Сандалия, жмущая ногу господина!
>
> (*Эпос о Гильгамеше*, VI, 33–41)

Уничижительный перечень изобличает ненадежный нрав богини Иштар.

---

[32] Blunt II. P. 136 (*букв. пер.*).

Маленькое сравнение неминуемо становится более пространным, когда осознают возможности его использования для разнообразия структуры поэтического текста. Оно может быть развернуто в несколько строк путем введения в простую схему дополнительных деталей. К примеру, «Похищение кобылицы» изобилует последовательными рядами сравнений, также встречаются там и развернутые простые сравнения, как, скажем, в эпизоде, когда Абу Зейда в битве окружают враги:

> Насели справа и слева, сжали, как высокий берег русло
> Сжимает, даже когда Нил в полноводном разливе,
> Кружит в водоворотах, сметая мосты[33].

Даже поэты, весьма осторожные в использовании сравнений, временами все же прибегают к данному приему или чему-то в этом роде. Так, автор «Песни о Роланде», где сравнения коротки и редки, разворачивает их в целую строку, когда повествует о Роланде, преследующем сарацин:

> Быстрее, чем олень от псов бежит,
> Арабы рассыпаются пред ним.
> (*Песнь о Роланде*, 1874–1875)

Так и автор «Беовульфа» несомненно чувствует, что мистическое таяние меча Беовульфа в логовище матери Гренделя требует чего-то большего, нежели обычное сравнение, и развертывает его:

> И тут меч, смоченный в крови зломерзких,
> клинок, как ледышка, в руках стал таять –
> то было чудо: железо плавилось,
> подобно льдинам.
> (*Беовульф*, 1606–1609)

Скандинавский поэт вкладывает в уста Гудрун, описывающей свое вдовство, такие слова:

> Я одинока, что в роще осина,
> как сосна без ветвей, без близких живу я,

[33] Blunt H. P. 184 (*букв. пер.*).

счастья лишилась, как листьев дубрава,
когда налетит ветер нежданно!
(*Речи Хамдира*, 5)

Искусство сравнения перестало ограничиваться простой равнозначностью, а переросло в нечто более сложное. Вот как киргизский поэт описывает воинов Манаса:

Как степная трава-полынь
Переходит в песок пустынь,
Как с другой стороны трава
Переходит в водную синь.
(*Манас*, с.75)

Обширная пейзажная зарисовка требуется для того, чтобы передать масштабы воинства. При помощи такого расширения рамок простого сравнения поэты добиваются не только большей яркости и точности своих сопоставлений, но и более длинной паузы в изложении событий.

У Гомера длинные сравнения играют огромную роль. Именно Гомер — источник всех тех пространных сравнений, которые так привлекают нас у Вергилия, Камоэнса, Ариосто, Тассо и Мильтона. И хотя он часто использует краткие сравнения, длинные сравнительные конструкции — свидетельства более зрелого искусства — встречаются у него едва ли реже. С их помощью Гомер проясняет характерную черту некоего явления, уподобляя его другому явлению совершенно иного рода. Он подчеркивает то, что кажется ему важным, и не берется за непосильную задачу отыскать средство сопоставления к каждому слову. Гомер выделяет то, что является своего рода сущностным признаком, объединяющим оба явления. Ахейцы, побелевшие в битве от пыли, подобны гумну, покрытому шелухой[34]. Все, что заботит Гомера в данный момент, — это зрительное ощущение белизны. Опять же, когда Приам и троянские старцы разговаривают на городской стене, они уподобляются цикадам, что трещат на деревьях[35], сравнение происходит по звуку и производимому им эффекту. Таким спо-

[34] *Илиада* V, 499.
[35] Там же. 151.

собом Гомер делает описываемые действия живыми для зрительного и слухового восприятия. Сначала он говорит о событиях прямо, а затем укрупняет общее представление о них каким-либо сравнением, которое подчеркивает их отличительный признак. Гомер помогает нам выбрать из целого комплекса ощущений то, которое действительно является важным и центральным.

Конечно, это искусство неизбежно выходит за рамки чисто визуальной или звуковой притягательности и помогает воображению сосредоточиться на ситуации в целом, привлекая внимание к ее истинному смыслу. Возьмите, к примеру, эпизод, когда ахейцы стойко сдерживают атаку Гектора и троянских воинов:

> Встречу данаи, сомкнувшися башней, стояли, как камень
> Страшно высокий, великий, который у пенного моря
> Гордо встречает и буйные вихрей свистящих набеги,
> И надменные волны, которые противу хлещут.
>
> (*Илиада*, XV, 618–621)

Зрелищность и звучание играют определенную роль в сравнении, но есть здесь и нечто более важное. Оборона ахейских воинов обладает силой и величием каменной стены, и именно это имеет принципиальное значение. Зрительное восприятие переходит в нечто иное и придает тому, что стоит в центре внимания, новое измерение. Опять-таки, когда Приам приходит к Ахиллу с выкупом за тело своего погибшего сына Гектора, Ахилл ошеломлен смелостью старца, и Гомер подчеркивает его реакцию сравнением:

> Так, если муж, преступлением тяжким покрытый в отчизне,
> Мужа убивший, бежит и к другому народу приходит,
> К сильному в дом, — с изумлением все на пришельца взирают.
>
> (*Илиада*, XXIV, 480–482)

На первый взгляд может показаться, что уподобление не очень точно и что Приам — менее подходящая для сравнения с убийцей фигура, чем сам Ахилл. Однако для Гомера важно одно особое обстоятельство, и своим сопоставлением он акцентирует на нем внимание. Удивление, испытываемое Ахиллом, это не про-

стое изумление храбростью Приама, реакция Ахилла окрашена мрачными чувствами по отношению к тому кровавому миру, в котором он существует и символическим выражением которого является совершенное им убийство Гектора. В этом мире ненависть и жажда мести заслоняют собой справедливое решение, и неожиданное появление Приама само по себе столь же странно, сколь и появление убийцы в поисках убежища в доме богатого вельможи. Что важно, так это установить тождество эмоционального и изобразительного эффекта, пролить с помощью сравнения свет на событие, которое оно иллюстрирует. Смешанные эмоции и зловещий подтекст кровопролития скрыто проявляются в сравнении, так же как и в самой драматической ситуации.

В своем стремлении достичь тождества характера события и окружающей его атмосферы Гомер порой выходит за рамки точного сравнения настолько далеко, насколько это возможно. Он начинает сравнение с чего-то совершенно наглядного и затем добавляет что-то еще, уже не столь зримое и очевидное и, как кажется, не имеющее прямого отношения к исходной ситуации. Возьмите, скажем, сцену, когда троянцы раскидывают лагерь на равнине и зажигают свои бивачные костры:

> Словно как на небе около месяца ясного сонмом
> Кажутся звезды прекрасные, ежели воздух безветрен;
> Все кругом открывается — холмы, высокие горы,
> Долы; небесный эфир разверзается весь беспредельный;
> Видны все звезды; и пастырь, дивуясь, душой веселится.
> (*Илиада*, VIII, 555–559)

Визуально лагерные костры похожи на звезды в безветренную ночь, однако ввод фигуры пастуха с его радостью — это уже новая мысль. Она подводит итог сказанному, подчеркивая спокойный и мирный характер этой ситуации. Даже на войне случаются такие мгновения, и Гомер умело и легко набрасывает такую картину. Еще один пример. Одиссей входит в зал перед началом расправы с женихами, он размышляет о том, как ему поступить, и ход его мыслей сравнивается с явлением зрительного ряда:

Как на огне, разгоревшемся ярко, ворочают полный
Жиром и кровью желудок туда и сюда, чтоб отвсюду
Мог быть он сочно и вкусно обжарен, огнем не прижженный.
(*Одиссея*, XX, 25–27)

Видимый образ добавляет точности и ясности движениям мысли Одиссея, однако на самом деле имеет значение только его жажда приступить к делу, и именно это стремится передать Гомер. Одиссей нетерпелив так же, как человек, жарящий потроха, и в этом вся соль.

Гомеровские сравнения – это живые зарисовки самых разных сторон жизни. Каждое из них живет само по себе и приоткрывает какие-то неожиданные и скрытые особенности той или иной ситуации. Поскольку, однако, каждое представляет собой законченную картину, они имеют тенденцию выходить за пределы чистого сравнения, даже в том, что касается характера и атмосферы события, и привносить нечто, что, строго говоря, не относится к делу. Изображение само начинает управлять ситуацией, поэт же настолько наслаждается им, что достраивает картину рядом чарующих деталей, которые заставляют нас почти позабыть о цели ввода сравнения. Яркий пример – сцена ранения Менелая, где описывается, как его раненое бедро обагряется кровью:

Так, как слоновая кость, обагренная в пурпур женою,
Карскою или меонской, для пышных нащечников коням,
В доме лежит у владелицы: многие конники страстно
Жаждут обресть, но лежит драгоценная царская утварь,
Должная быть и коню украшеньем и коннику славой.
(*Илиада*, IV, 141–145)

Первый признак подобия – это, несомненно, сходство между цветом крови на коже и алой краской на слоновой кости. Обозначенное уподобление может разворачиваться дальше, намекая на то очарование, которым может обладать даже такая рана. После этого сравнение, по сути дела, обрывается. Последние две строки отрываются от исходной ситуации и завершают картину уже ради нее самой. То же происходит, когда Азий гибнет от руки Идоменея:

Пал он, как падает дуб, или тополь серебрянолистый,
Или огромная сосна, которую с гор древосеки
Острыми вкруг топорами секут, корабельное древо.
(*Илиада*, XIII, 389–391)

Падение воина весьма удачно уподоблено падению дерева, но упоминание именно о дереве корабельном оказывается, строго говоря, не совсем к месту. Эта деталь помогает заполнить картину и сделать ее более интересной. Гомер отнюдь не всегда распространяет свои сравнения таким способом, но мотивы, им движущие, можно предугадать. Он хочет не только пояснить какой-то момент в своем повествовании, но придать ему некоторое разнообразие, ибо в противном случае оно может стать слишком монотонным. Эти небольшие проблески мирной жизни дают краткую передышку и затем отсылают нас обратно, заново готовыми к битвам.

В своих сравнениях Гомер, как и везде, использует формульные выражения, и самое удивительное то, как искусно он использует их, какое незначительное напряжение ощущается при их повторном появлении в иных обстоятельствах. Однако он делает даже большее; он повторяет уже употреблявшиеся сравнения, целиком или частично, чтобы проиллюстрировать различные ситуации. По этому поводу нагромоздили множество теорий, но не стоит сомневаться в том, что Гомер поступал так потому, что уже существующие сравнения были готовы к использованию. И от него зависело проследить за тем, чтобы они употреблялись с пользой и по делу. Например, он дважды сравнивает мужа, идущего в бой, с конем, бегущим на пастбище:

Словно конь застоялый, ячменем раскормленный в яслях,
Привязь расторгнув, летит, поражая копытами поле;
Пламенный, плавать обыкший в потоке широкотекущем,
Пышет, голову кверху несет; вкруг рамен его мощных
Грива играет; красой благородною сам он гордится;
Быстро стопы его мчат к кобылицам и паствам знакомым.
(*Илиада*, VI, 506–511)

Такое уподобление замечательно подходит Парису, который отправляется на войну, словно на любовное свидание. Еще раз

оно используется применительно к Гектору[36], и мы могли бы подумать, что ему оно меньше соответствует. Гектор тоже отправляется на битву, как горячий жеребец. Тут надо забыть, что сравнение ранее употреблялось по отношению к Парису, и отбросить возникшие тогда ассоциации. Сравнение обретает новые оттенки в новой позиции и работает здесь превосходно.

А вот Аякс, вынужденный отступать под натиском троянцев:

> Словно как гордого льва от загона волов тяжконогих
> Гонят сердитые псы и отважные мужи селяне;
> Зверю они не дающие тука от стад их похитить,
> Целую ночь стерегут их, а он, насладиться им жадный,
> Мечется прямо, но тщетно ярится: из рук дерзновенных
> С шумом летят, устремленные в сретенье, частые копья,
> Главни горящие; их устрашается он и свирепый,
> И со светом зари удаляется, сердцем печальный.
>
> (*Илиада*, XI, 548–554)

В этом сравнении очень удачно схвачено нежелание Аякса отступить перед врагом, но в следующий раз Гомер вставляет это сравнение, когда речь идет о Менелае, оставляющем поле боя в поисках Антилоха. Ситуация менее захватывающая, и едва ли в ней есть хоть какая-нибудь борьба. Однако уподобление оказывается здесь весьма уместным. Менелай не хочет покидать поле битвы, и потому он подобен льву, который неохотно удаляется с места охоты. Контекст окрашивает сравнение другими тонами и придает ему несколько иное значение. Как обычно бывает с формулами, оттенки смысла в них частично определены конкретной ситуацией, и мы должны рассматривать именно эту ситуацию, а не другие случаи, когда использовалась та же самая словесная форма.

Еще один традиционный элемент героической поэзии касается того, как начинается рассказ. Зачин тоже носит формульный характер и является той частью повествовательной техники, которую певец наследует у традиции и перенимает у своих учителей. Это не значит, что зачины всех героических поэм строятся по заданному стихотворному шаблону с заданным набором тем. Многие из существующих поэм нагляд-

[36] *Илиада* XV, 263 и след.

но доказывают способность авторов открывать повествование каким-нибудь впечатляющим зачином собственного изобретения. Однако большинство песен начинается вполне традиционно, и причина вполне понятна — аудитория наслаждается формулами и повторами, так же любит она и готовые зачины. У нее сразу же рождается чувство привычной, домашней обстановки; ее ускользающее внимание без всяких трудностей сосредотачивается на повествовании с помощью знакомой темы, и вот люди уже вслушиваются в рассказ, чтобы понять, как развивается тема и что нового привнес в нее поэт. В результате можно говорить о наборе определенных зачинов, которые встречаются в разных странах и на разных языках и которые выявляют тот способ, каким слагают свои поэмы героические поэты, независимо от того, где они живут. Традиционные зачины особенно характерны, что вполне естественно, для коротких песен, но они обнаруживаются и в длинных поэмах, и даже в очень протяженных текстах, выступая там в качестве художественного средства, помогающего начать новой эпизод. Их использование — это интересный повод для размышлений о проблеме перехода героической поэзии от малых песен к полномасштабным поэмам. Эпический певец знаком с искусством сложения малых песен и, возможно, даже воспитывался на нем; и потому, когда он переходит к сочинениям большого объема, он по-прежнему использует приемы, характерные для малых песен, вплетая их в более масштабное целое. Темы, открывающие поэму или отдельный эпизод, зачастую могут быть вполне просты и условны, и очень поучительно наблюдать за тем, как они подгоняются под повествование.

Во-первых, это тема пира. В русской поэзии нет темы более распространенной. Какой-нибудь знатный вельможа устраивает у себя пиршество, и чья-то похвальба на пиру или заключенное там пари становятся завязкой действия. Не имеет никакого значения, кто этот вельможа — Владимир, Иван Грозный или кто-либо другой. Процедура абсолютно одинакова и описана обычно весьма схожими выражениями. Все выглядит так, словно подобный зачин задуман для того, чтобы заполнить те мгновения, когда певец только начинает свое исполнение и еще не завладел полностью вниманием аудито-

рии. Такой зачин совершенно формален и мало увлекателен, но достаточно хорош для того, чтобы привлечь внимание слушателей и приняться за рассказ. Сначала описывается пир, а затем начинается собственно повествование. Ставр хвалится, что его жена может обхитрить Владимира, и в должный момент она это и делает; разговор заходит о богатстве Чурилы Пленковича, и Владимир седлает коня, чтобы самому взглянуть на него; Владимир устраивает пиршество и забывает пригласить на него Илью, что повлечет унизительные для князя последствия; Иван Грозный похваляется, что в его царстве нет предателей, в ответ его сын Иван сообщает о предательстве брата Федора. Тема пира по многим причинам оказывается очень удобной для повествования. Пир позволяет собрать вместе некоторое число героев и дает им возможность состязаться в похвальбе и бросить друг другу вызов; знакомые персонажи показаны в свободной, непринужденной обстановке, готовые устремиться навстречу новым деяниям; помимо всего прочего, пир не дает никаких указаний на то, что случится впоследствии. Начиная таким образом свое сказание, певец держит аудиторию в неведении относительно того, что будет происходить дальше, и тем самым усиливает эффект неожиданности, который он стремится создать.

Сербские певцы очень схожи с русскими сказителями в использовании темы пира, хотя ее практическое применение в сербской поэзии имеет некоторые отличия. Пир занимает обычно очень небольшое место, не более одной-двух строк. Обычно говорится не столько о царских и княжеских пирах (хотя есть и пространное изображение знаменитого пира накануне Косовской битвы), сколько о том, как простые юнаки собрались вместе выпить, что кратко и описывается в начальных строках:

Три молодых сербских воеводы сели выпить —

или

Вино пили тридцать капитанов —

или

Сел Марко с матерью вечерять —

или

Вино пьет Муса-Албанец
В Стамбуле, в корчме белой.

Слова слегка меняются в зависимости от того, о ком заходит речь, но схема остается одинаковой. Юнаки сидят и пьют; затем кто-то хвалится или вызывает на спор, приходят новые вести — и завязывается активное действие. Филипп Мадьярин хвалится, что украсит головой Марко башню в Карловце; Марко осуществляет свой план — притворяется, что ему плохо, чтобы заманить в ловушку турецких недругов; Марко получает письма и отправляется к султану; Муса хвастается, что станет разбойником, и так и делает. Сербские зачины похожи на зачины русских былин той свободой, которую они предоставляют певцу для того, чтобы продолжить повествование так, как он захочет. Вначале изображается очень простая сцена, возможности развития которой почти безграничны.

Тема пира может послужить зачином и более объемной поэмы, и в этом случае она занимает довольно значительное место как весьма полезный способ представления героя, его спутников и того, как они живут. Именно таким образом неоднократно поступали в ситуации с Джангаром калмыцкие певцы. «Песнь о битвах Джангара с Черным Князем» начинается длинным рассказом о герое, его жилище, коне, оружии, жене, о его богатырях-сподвижниках, и все это — подготовка к пиру, на котором певец поет хвалу герою. За этим немедленно следует описание пира в стане его врага, Черного Князя, и только после этого начинается основное действие поэмы[37]. Аналогичная техника используется в другой поэме, повествующей о победе Джангара над семью богатырями хана Замбала, хотя там певец приступает к изложению, начав с пиршества недруга[38]. Калмыцкие поэты обращаются к теме пира, поскольку она позволяет им представить целую группу героев во всем их блеске и затем построить повествование на тонком контрасте между их величавым спокойствием, когда они на отдыхе, и их

[37] *Джангариада*. С. 108 и след.
[38] Там же. С. 153 и след.

неукротимой энергией, когда они в деле. В эту схему вводится тема похвальбы, которая должна быть подтверждена действием, как, например, тогда, когда Черный Князь говорит:

> А есть ли на всем свете под солнцем, хоть под солнцем, хоть под месяцем, такой человек, который мог бы сравниться со мною силою? (*Джангариада*, с.111).

Похвальба, раз уж она прозвучала, должна быть проверена на деле, и впоследствии Черный Князь терпит поражение от Джангара.

Вторая популярная тема вступления — это отъезд витязя на чужбину, где его ожидают различные приключения. Эта тема необычайно распространена в славянской поэзии, будь то русская, сербская или украинская. Русские поэты начинают, как обычно, очень просто, описывая, как всадник выезжает в чисто поле, потом встречает кого-нибудь, и затем начинаются сами приключения. Илья Муромец встречает богатыря Святогора или Соловья Разбойника; Алеша и его спутник видят надпись на камне, которая приводит их в Киев; Святогор выезжает и находит свою смерть. Сербы применяют похожий прием, хотя и сохраняют присущую им краткость, как, например, в таких фразах:

> Поскакали два побратима вместе на чужбину —

или

> Рано поутру поехал Марко Кралевич.

Далее следуют приключения. Марко отправляется в Царьград и там братается с вельможным турком, или обнаруживает, что турки установили в Косове свадебную пошлину, и упраздняет ее. Так же начинается и украинская дума «Казак Голота»:

> Ой, по полю, по полю Килийскому,
> По тому ли большаку ордынскому,
> Ой, там гуляет казак Голота,
> Не боится ни огня, ни меча, ни топкого болота[39].

[39] *Героический эпос народов СССР*. Л., 1979. С. 569.

Вскоре он сталкивается с татарином и вызывает его на бой. Это характерный для славянской техники искусный повествовательный прием, и его роль тождественна той функции, которую выполняет тема пира. Перед скачущим в поле воином лежит весь мир, и с ним может произойти все, что угодно.

Тема выезжающего всадника может также вводить и отдельный эпизод в составе более длинной поэмы, и там она продолжает сохранять свои характерные особенности. Вот в калмыцкой поэме герой Хонгор выезжает на поиски врага и что-то видит в отдалении:

> На разгоряченном Рыжке вскочил он на южный пик скалы и видит, что с восхода солнца поднимается тонкая красная пыль. Сказать вихрь — так не вихрь. Сказать снежный ураган — так не снежный ураган. То, должно быть, пыль от борзого боевого коня. То выезжает навстречу нойону Улан-Хонгору, на склон высокой белой скалы, выезжает с длинным копьем наперевес богатырь... (*Джангариада*, с.218).

Хонгор заговаривает с незнакомцем, каждый из богатырей называет себя, в итоге герои узнают, что они противники и их государи враждуют между собой. Затем Хонгор произносит заключительные слова:

> Прежде чем быть мне связану, не желаешь ли ты испробовать моего меча, какого нет у людей! (*Джангариада*, с. 218).

Начинается поединок, и борьба ведется в истинно героическом духе:

> Выхватывали они холодные черные сабли, рубили друг друга по лопаткам, плотно прикрытым боевыми доспехами. Носом и ртом захлестала живая их черная кровь (*Джангариада*, с. 219).

В конце концов Хонгор выигрывает поединок. Этот эпизод — лишь часть целой поэмы, но он так самодостаточен и убедителен, как если бы сказитель применил старый испытанный прием начинать малую песнь темой воина, выезжающего на коне в поле.

Третья тема, часто использующаяся в зачине, — полет птиц. Птицы — это, конечно, мантические существа, и их полет способен предсказать грядущие события. Потому такой мотив в

начале может означать, что далее произойдут какие-то важные события. Когда рождается Хельги Убийца Хундинга, вороны наблюдают за этим с дерева и пророчествуют о его будущем. В «Речах Храфна» птицы говорят валькирии о деяниях Харальда Прекрасноволосого. Однако самой интересной, пожалуй, оказывается история — скорее всего излагающая содержание какой-то поэмы, — в которой Прокопий повествует о событиях, случившихся незадолго до войны, разразившейся между варнами и англами[40]. Когда Эрмегискл, царь варнов, скачет по полю со своими приближенными вельможами, он видит сидящую на дереве птицу, которая громко каркает. Царь, то ли потому что он знал язык птиц, то ли по каким-то иным соображениям, решил, что птица предсказала его смерть по истечении сорока дней. Затем он отдал последние распоряжения и умер на сороковой день. Перед нами образец подлинного предсказания, полученного от птиц. То же происходит и с Сигурдом: после того как он убивает Фафнира и выпивает его крови, он слышит щебет трех поползней и понимает смысл их песни — она предостерегает об опасности, исходящей от Регина, которого Сигурд впоследствии убивает, и сообщает ему о Брюнхильд, спящей в чертогах на вершине горы за огненной стеной[41]. Поползни подвигают Сигурда на новые деяния, которые должны стать причиной его великой славы и его гибели. В целом «Старшая Эдда» не слишком увлекается сверхъестественными явлениями, хотя нет сомнения, что тема птиц когда-то была общим местом древнегерманской поэзии, и эта песнь донесла ее до нас.

Тема птиц чрезвычайно распространена в сербских песнях, где они либо предсказывают грядущие события, либо предостерегают героев. Самый простой способ в изображении птиц — это сделать их вестниками, чье появление сообщает о том, что что-то случилось. Так происходит, например, в песни «Битва на Мишаре»:

Полетели два врана-ворона
С Мишара, поля широкого,
И от Шабца града белого,
Кровавые клювы до очей,
Кровавые ноги до колен[42].

---

[40] *De bellis* VIII, 20.

[41] *Речи Фафнира*, 32 и след.

[42] Караџић IV, 148 (*букв. пер.*).

Жена турецкого генерала видит их и спрашивает, нет ли чего нового о муже ее, собравшем великое войско, чтобы покорить сербов, и птицы сообщают, что его войско разбито. Жена продолжает задавать им вопросы до тех пор, пока не узнает всю историю; прием этот заставляет вспомнить песнь «Девушка с Косова поля», где о битве и ее деталях рассказывается в серии вопросов и ответов, хотя действующие лица — люди. Птицы в «Битве на Мишаре» вызывают еще более жуткое и угрожающее ощущение. Их появление означает, что поражение турецкого войска — это величайшая катастрофа, которая затронула даже природу. «Взятие Белграда» начинается так же, но дальше ситуация развивается по-другому. Вначале прилетают птицы:

Прилетели по воздуху два белоглавых ворона,
Пролетели над всей долиной Сремской,
Наземь пали, усталые и голодные, и прокаркали злобно:
«Чтоб поблекла зелень твоя, долина Срема,
И чтоб селенья твои утонули в горе!
Неужто нет во всем Среме юнака,
Чтобы кровь пролил, сражаясь смертным боем?
Три дня мы, два ворона, летели
Над вершинами горными,
Лесами, полями и долами:
И на всей земле не увидали
Мяса конского и плоти человечьей;
Что ж такое! Будь ты, Срем, неладен»[43].

В данном случае картина становится более зловещей и более образной, нежели в ситуации, когда птицы служат простыми вестниками. Вороны ищут мертвые тела, но не находят их. Мальчик-пастух проклинает их за то, что они жаждут войны, они улетают к жене турецкого военачальника, которая прогоняет их камнями, а затем, к своему ужасу, обнаруживает огромное войско, расположившееся у стен ее города. Мы сталкиваемся здесь с более развитой техникой, чем в «Битве при Мишаре», а сопоставление двух песен показывает, как по-разному может использоваться традиционный зачин.

[43] Morison. P. 104 ff. (*букв. пер.*).

Тема птиц и ее весьма изобретательные вариации широко представлены в стихах современных греческих поэтов. Порой птица, как легко можно предположить, выступает лишь в роли вестника. Например, песня о событиях 1770 года, «Никоцарас», начинается так, как могла бы начинаться скорее сербская песня:

> Из Верии полетела птичка,
> Со скалы на скалу, от схрона к схрону,
> Стали клефты узнавать, расспрашивать птичку:
> «Откуда, птаха, летишь? Откуда, птаха?»[44]

Птичка отвечает, что летит из Верии в Аграфу, чтобы отнести весточку друзьям от командира, который сражается в снегах три дня и три ночи. Никоцарас слышит послание, созывает своих людей к оружию, переправляется с ними через реку и присоединяется к войску Ламбракиса.

Еще более удивителен зачин песни о взятии Трапезунда в 1461 году:

> Из Трапезунда птичка, летит из города птичка;
> Не садится в виноградниках, не садится в садах,
> Но летит в крепость Хили и там заканчивает путь.
> Встряхнула одним крылом — оно в крови намокло,
> Встряхнула другим — а там спрятано посланье[45].

В послании сообщаются тяжелые вести о захвате города турками, и стихотворение быстро и на скорбной ноте подходит к концу. В греческой поэзии встречается и иной вариант стандартного зачина, когда птицы выступают не в роли прорицателей или посланников, а как выразители общественного мнения или своего рода духовные посредники, побуждающие человека к действию:

> Три птички по убежищам клефтов летали,
> Искали Димокия, чтобы стал капитаном.

---

[44] Politis. P. 93 (*букв. пер.*).
[45] Idem. P. 77 (*букв. пер.*).

Димоций отказывается, потому что он очень стар, но у него есть сыновья, которые могут пойти вместо него. Птицы настаивают:

Одного тебя хотим, одного чтим и любим[46].

Димоций обещает сделать что-нибудь. После этого мимо него проезжает паша с идущими за ним пленниками. И Димоций кричит ему, требуя, чтобы он освободил их. Традиционная птица приобрела новые свойства, став своего рода символом борьбы различных сил в душе старого капитана.

Четвертый вариант вступления: автор сводит вместе двух действующих лиц с тем, чтобы дальше перейти к сцене поединка. Этот прием часто используется в эпизодах битв. Два воина, каким-то образом разделенные изначально, сталкиваются друг с другом в противоборстве. Они вступают в переговоры, спрашивая друг у друга, какого они роду-племени, и затем начинают драться. Эта тема напоминает тему всадника, выезжающего в поисках врага, но обстоятельства и обстановка здесь совсем иные. В данном случае важную роль играет фон — поле большого сражения, который собственно и определяет особенности трактовки этой темы. Прекрасный образец интерпретации ее можно увидеть в небольшой древнегерманской поэме «Песнь о Хильдебранде». Она начинается с встречи двух воинов, без всяких на то объяснений, на поле боя:

Я вести внимал, что поведала,
как витязи кликали клич,
на бой, в поединке сразиться,
вызывали друг друга они —
то Хильдебранд с Хадубрандом
меж войск повстречались своих.
Сын и отец осмотрели
доспехи свои, на чреслах
по кольцам кольчуги крепили
на поясе крепком мечи.
Снаряжались к сраженью герои,
пред полки поскакали они.

[46] Politis. P. 89 (*букв. пер.*).

Однако, невзирая на такое простое начало, скоро становится очевиден необычный характер разворачивающейся ситуации. Двое мужчин, хотя об этом никто пока не знает, — это отец и сын, и дальнейшее развитие действия происходит под знаком таящего угрозу ощущения обреченности героев. Герои вовлекаются в обмен репликами, и Хильдебранду становится ясно, что перед ним его сын, хотя сын не верит ему и настаивает на поединке. То, что могло быть всего лишь удобным зачином, перерастает в основную сюжетную линию.

В более объемных поэмах, которые во многом связаны с темой войны, эта схема используется для того, чтобы выделить индивидуальные поединки в отдельные эпизоды и придать им определенную завершенность. Гомер, разумеется, знал этот прием, в «Илиаде» он использует его в нескольких сценах рукопашного боя. В эпизоде, где Ахилл сходится с Энеем в поединке у стен Трои, эта схема реализована с замечательным мастерством. Гомер, как и автор «Песни о Хильдебранде», немедленно приступает к делу, обходясь без каких-либо предварительных замечаний:

> Но два знаменитые мужа
> Войск обоих на среду выходили, пылая сразиться,
> Славный Эней Анхизид и Пелид Ахиллес благородный.
> (*Илиада*, XX, 158–160)

Коль скоро герои знакомы друг с другом, никаких объяснений не требуется, и они начинают биться. Однако традиционная тема предъявляет свои требования, и вскоре Гомер предлагает нам интересный поворот событий. Ахилл прекращает сражаться, чтобы убедить Энея уйти с поля боя, и тогда, отвечая, Эней рассказывает ему всю свою родословную, хотя и начинает со слов, что им обоим род Энея прекрасно известен[47]. Эней говорит об этом, поскольку хочет утвердить свое право считаться столь же достойным мужем, как и Ахилл, так как, в конце концов, оба они сыновья смертного отца и бессмертной матери. В итоге вмешиваются боги и прерывают поединок, но не раньше, чем мы увидим, что оба воина равны по силам и

[47] *Илиада* XX, 203 и след.

что Эней способен противостоять Ахиллу, как вряд ли смог бы кто-либо другой.

Второй весьма изобретательный вариант трактовки этой темы Гомер вводит в середину следующего общего сражения. Во время битвы ахейцев и троянцев встречаются два воина, и встреча их описана в совершенно традиционной манере:

> Главк между тем, Гипполохид, и сын знаменитый Тидея
> Между фаланг на средину сходились, пылая сразиться.
> (*Илиада*, VI, 119–120)

Диомед, не видевший прежде Главка, спрашивает его о том, кто он, интересуется, не бог ли он, и говорит, что если это так, то он не станет с ним сражаться, иначе его ожидает ужасная судьба. Его речь серьезна и учтива, и Главк отвечает ему в том же духе. Сказав, что в действительности не имеет смысла спрашивать мужа, кто он такой, ведь поколение людей подобно сменяющимся листьям, Главк повествует о своих предках и, в частности, рассказывает историю Беллерофонта. Диомед понимает тогда, что их семьи связаны древними узами, и потому отказывается биться, а, напротив, даже настаивает на обмене вооружением; и эпизод заканчивается. Это своего рода образец. Гомер мастерски применяет искусство сложения краткой песни в рамках большой поэмы, и успех во многом зависит от того, каким образом он поворачивает старый прием, изначально действуя строго по схеме.

Пятая разновидность вступления заключается в следующем: некий человек присягает с известиями или с чем-то подобным, и в итоге происходят какие-то важные события. Этот прием позволяет певцу начинать действие, собственно, с самого начала, двигаясь от мирных эпизодов к сценам насилия и описывая характерные черты различных действующих лиц. Самый простой вариант — это когда посланник оказывается обычным вестником и никакой важности собой не представляет. Так, в русской былине «Молодость Чурилы» сказитель сочетает мотив вестника с темой пира. Во время пира князь Владимир видит вдалеке толпу мужиков, которые бьют ему челом до земли:

Солнышко ты наше, Владимир князь!
Дай, Государь, свой праведный суд,
Дай на Чурила сына Пленковича.
Неведомые люди появилися,
Шелковые неводы заметывали,
Тетивки были семи шелков,
Плутивца у сеток серебряныя,
Камешки позолоченые,
Нам, Государь свет, лову нет,
Тебе, Государь, свежа куса нет,
Нам от тебя нету жалованья.
Скажутся, называются
Все они дружиною Чуриловой[48].

За этой делегацией немедленно следует другая, которая жалуется на то, что Чурила перестрелял всех птиц в окрестностях, а за ней и третья с похожей жалобой про диких зверей. Владимир сам отправляется посмотреть на Чурилу, и от того много чего случается. Несмотря на то что люди, принесшие вести, сами неизвестны и интересны только как жертвы Чурилиной жадности, прием этот оказывается вполне действенным, поскольку сюжет сразу начинает двигаться к драматической развязке, показывая, как ведет себя князь Владимир, столкнувшись с неожиданной проблемой.

Прием этот приводит к более личной и драматической ситуации, когда новости приносит один человек, тесно вовлеченный в происходящее. В этом случае появляется возможность услышать из первых уст историю о страдании или несправедливости и с нетерпением ожидать финала. Характерный пример — песнь «Марко и двенадцать арапов», которая открывается описанием Марко, наслаждающегося отдыхом:

Белый свой шатер раскинул Марко
На границе лютой на арапской,
Под шатром уселся за трапезу.
Не успел он первой чаши выпить,
Глядь вбегает девушка-рабыня[49].

[48] Рыбников II. С. 524.
[49] Караџић II, 268 // *Сербский эпос*. С. 237.

Девочка рассказывает Марко, что ее обидели двенадцать арапов, которые стегали ее плеткой, заставляли целовать себя. Марко встречает девочку ласково, укрывает ее своей накидкой, дает ей чашу вина:

> Выпей чашу, девушка-рабыня,
> И тебя, знать, солнышко пригрело,
> Коль сумела до меня добраться[50].

Затем Марко берется за мавров и убивает их. Девочку он поручает заботам своей матери и следит за тем, чтобы найти ей хорошего мужа. Песня слишком мала, чтобы фигура девочки приобрела некоторую индивидуальность, но она, по крайней мере, является средоточением возникновения определенной ситуации, которая сама по себе вызывает интерес, а то, что девочка — вестница собственных несчастий, связывает стихотворение воедино.

В скандинавском сказании о сыновьях Хейдрека прием этот обретает истинно драматическое звучание. Законный сын Хейдрека, Ангантюр, — король готов, тогда как незаконнорожденный сын, Хлёд, вырос среди гуннов и не имеет ничего. После краткой обрисовки общей ситуации автор «Песни о битве готов с гуннами» («Песнь о Хлёде»)[51] ныряет с головой в основной сюжет, заставив самого Хлёда прийти к Ангантюру:

> Хлёд с востока, наследник Хейдрека,
> В Архейм, к жилищу готов приехал, —
> Наследье свое собирался он требовать.
> Тризну там Ангантюр правил по Хейдреку.
> (*Песнь о Хлёде*, 3)

Хлёд входит в залу, где его встречает Ангантюр, который приглашает его принять участие в пире. Хлёд отказывается и требует себе половину владений Ангантюра. Тот делает Хлёду щедрое предложение, но вместе с тем говорит, что скорее бу-

---

[50] Караџић II, 269 // *Сербский эпос*. С. 238.

[51] «Песнь о битве готов с гуннами», или иначе «Песнь о Хлёде», входит в состав одной из древнеисландских саг «о древних временах» — «Саги о Хервёр». — *Примеч. пер.*

дет сражаться с ним, нежели уступит его требованиям. Хлёд возвращается к гуннам, побуждает их объявить войну готам и впоследствии гибнет в битве. Эта трагическая история выдержана в подлинно героическом духе, и ее основное действие разворачивается вокруг конфликта между двумя братьями. Соответственно очень удобно, чтобы братья в самом начале песни оказались рядом и различие их характеров проявилось бы в полной мере. Если Хлёд агрессивен и самонадеян, как и подобает бастарду, то Ангантюр горд и великодушен. Он готов быть добрым, но гордость не позволяет ему уступать ультимативно предъявляемым требованиям. Начальные строки песни подготавливают те мрачные события, которые последуют далее.

В более объемном произведении подобная техника может использоваться для того, чтобы дать импульс цепи последующих драматических событий. Именно так обстоит дело с «Гренландской Песнью об Атли». Атли, король гуннов, замышляет смерть Гуннара и его спутников, стремясь захватить их богатство; дабы достичь цели, он решает пригласить их к своему двору и отправляет посланца, чтобы передать поручение. Песнь начинается приездом посланника:

> Атли когда-то отправил к Гуннару
> хитрого мужа по имени Кнефрёд;
> в вотчину Гьюки, к Гуннару прибыл он,
> в дом, к очагу, к вкусному пиву.
> (*Гренландская Песнь об Атли*, 1)

Кнефрёд привозит не известия, а приглашение и излагает его с прельстительным красноречием:

> Атли я послан сюда с порученьем,
> верхом проскакал я сквозь чащу Мюрквид
> просить вас с Гуннаром к Атли в гости,
> в дом свой зовет он вас, шлемоносные!
>
> Дадут вам щиты и пики на выбор,
> в золоте шлемы, попоны расшитые,
> множество гуннов, рубахи червленые,
> стяги на копьях ретивых коней!

Широкое даст Гнитахейд поле,
пики звенящие, челны златоносные,
золота груды, и Данпа земли,
и лес знаменитый, что Мюрквид зовется!
(*Прекландская Песнь об Атли*, 3–5)

Коль скоро певец слагает относительно полную песнь, он может позволить Кнефрёду передать предложение его господина так подробно, показывая тем самым, как вероломны Атли и его посланец. Далее он разворачивает сюжет, реализуя заложенные в нем драматические возможности. В первый момент Гуннар не видит причин, которые могли бы побудить его принять приглашение; у него достаточно богатств, и он не нуждается в том, что предлагает ему Атли. Однако он чувствует, что на кон в каком-то смысле поставлена его честь и что ему следует ехать. А затем разворачивается длинная череда страшных и жестоких событий. Так как весь последующий интерес связан с фигурами Атли и Гуннара, о Кнефрёде больше ничего не говорится — он выполнил свою функцию и исчез. Тем не менее тема приглашения в гости введена в повествование недаром: благодаря ей мы видим испытываемые Гуннаром сомнения и тот героический настрой, с которым он решается пойти на риск.

Сцена прибытия гостя с важными новостями открывает и еще одну длинную героическую поэму. «Одиссея» начинается появлением Афины на Итаке, где во время долгого отсутствия отца на Телемаха легли все тягостные хлопоты с женихами, разоряющими имущество Одиссея. Богиня приходит в облике Ментеса, сына царя тафийцев, и первым она встречает Телемаха, который любезно обращается к гостю:

Радуйся, странник; войди к нам; радушно тебя угостим мы;
Нужду ж свою нам объявишь, насытившись нашею пищей.
(*Одиссея*, I, 121–122)

Именно так должно приветствовать странника, и дальнейшее тоже соответствует правилам. После традиционного обмена любезностями, Афина спрашивает Телемаха о женихах, и Теле-

мах рассказывает ей о своем затруднительном положении[52]. Тогда богиня сообщает ему новости:

> Ибо не умер еще на земле Одиссей благородный;
> Где-нибудь, бездной морской окруженный, на волнообъятом
> Острове заперт живой он ныль, может быть, страждет в неволе
> Хищников диких, насильственно им овладевших.
>
> (*Одиссея*, I, 192–195)

Это важное известие, но Телемах не спешит верить ему. Афина настаивает на правдивости своих слов и говорит юноше, что ему следует отправиться в Пилос и в Спарту, чтобы разузнать о судьбе отца. Сомнения Телемаха рассеиваются, когда Афина обращается птицей и улетает прочь. После этого он понимает, что говорил с богиней, что все ею сказанное правда, и решает последовать ее советам. Тем самым действие «Одиссеи» запущено. Визит Афины на Итаку нарушает сложившуюся в течение долгих лет ситуацию. Женихи принудили Пенелопу и ее сына к бездействию, и божественное вмешательство необходимо, чтобы покончить с ним, однако для этого Гомер использует старую тему гостя, прибывающего в дом с важными вестями.

И, наконец, важную роль в зачине героической поэмы могут играть сны. У снов есть свои выигрышные стороны. Они интересны сами по себе и к тому же представляют события не такими, какими они выглядят в реальной жизни; сны рождают ощущение предначертанности судьбы или сообщают о проблемах, с которыми предстоит столкнуться герою; сны часто являются в значимые моменты и, конечно, влияют на принятие героем решения. Есть, без сомнения, некая обреченность в самой идее того, что сны предсказывают будущее и что его невозможно избежать, но подобный фатализм характерен для большинства людей, и он легко сочетается с верой в то, что обычно человек сам формирует свою судьбу. Что касается повествования, то сон помогает поместить центральную тему в структурно значимое место, подготовить наступление кульминационного момента и сделать его, когда он наступит, более выра-

---

[52] Здесь маленькая неточность: вопрос Афины (220–224) и ответ Телемаха (226–247) по поводу бесчинства женихов следуют после сообщения богини о том, что Одиссей жив (192–195). – *Примеч. пер.*

зительным. Сны вовсе не обязательно должны рассказывать о несчастьях, хотя зачастую так и происходит, поскольку их неземная природа хорошо согласуется с ударами судьбы или обстоятельств. Предсказание грядущих событий несет в себе одновременно предначертания рока и тайну. Пути богов неисповедимы, и человеку не дано понять их замысел целиком, и все же, если человек мудр, он распознает сделанные ему намеки, особенно если они приходят к нему во сне, когда его обычные способности ослаблены и он становится восприимчив к посланиям из иного мира.

Самый простой вид сна — тот, в котором в более или менее точной форме говорится о предстоящих событиях. Так, в сербской песни «Взятие Ужицы» женщина-турчанка, жена знаменитого воина, видит во сне, как она лежит на своих мягких подушках:

> Сон приснился в ночь жене Кучука:
> Будто небо ясное разверзлось,
> Звезды все на край небес упали,
> Светлый месяц в реку покатился,
> И весь город Ужице охвачен,
> Лютая змея его обвила,
> На ворота голову склонила,
> А на поле полетели галки,
> Воет волк с Теразии высокой[59].

Когда ее муж объясняет, что имеется в виду кровопролитие, которое принесут туркам сербы, это не говорит о его особом уме, так как гибель турок показана в самом сне, и это дает достаточно ясный ключ к разгадке. Сразу же после толкования сон начинает сбываться: сербское войско приходит под стены Ужицы. Сон к тому времени уже выполнил свою функцию и больше не упоминается. Его цель — создать ощущение неотвратимости судьбы, задать тон последующим событиям. Захват Ужицы представлен здесь как предопределенная ситуация, как нечто неизбежное, против чего любые действия бессильны.

---

[53] *Сербский эпос*. С. 352.

С этим относительно понятным сном можно сравнить другой, более таинственный. В русской былине «Князь Роман» тоже центральная тема — это сон и его осуществление. Ситуация задана с самого начала:

Жил да был князь Роман Митриевич,
Спал с женой, а ей привиделось,
Обронила-де колечко с правой рученьки,
Со срединного пальчика колечного,
И разбилось колечко в мелко крошево.

Князь озабочен сном и не в силах истолковать его; тогда он предлагает огласить его повсюду, — может, другие люди смогут разгадать его смысл. Княгиня, однако, возражает, потому что у нее собственное объяснение сна:

Я сама свой сон расскажу:
Прибегут ко мне из за моря
Три червленых три корабля,
Увезут меня, Марью, за сине море,
За сине море, за соленое,
К тому Мануилу сын-Ягайлову[54].

Именно это и происходит — княгиня оказывается права. Почему она истолковывает сон таким образом, остается тайной. Певец не претендует на то, что сам знает об этом, и не дает никаких объяснений на сей счет. Здесь чувство роковой предопределенности проявляется с особенной силой. Жертва не только получает предупреждение о том, что с ней что-то случится, но и оказывается способна каким-то необъяснимым образом самостоятельно интерпретировать загадочные образы, в которых это предзнаменование явлено. Использованный прием говорит о наличии каких-то невообразимых сил, которые дают о себе знать способом, недоступным обычному человеку.

Таким образом, сны важны, потому что несут с собой чувство судьбы. Если поэт располагает достаточным пространством и хочет сложить историю, которая, по его мнению, послужит иллюстрацией идеи всесилия рока, он может очень

[54] Киреевский V. С. 92.

плодотворно использовать сны и даже умножить их количество, чтобы усилить эффект. Так поступает скандинавский поэт в «Гренландских Речах Атли». От Атли приходит послание Гуннару с приглашением в гости, и певец, предваряя момент принятия решения, подготавливает при помощи снов атмосферу царящего в семье страха. Во-первых, Костбера, жена Хёгни, знающая из прочитанного ею рунического письма Гудрун, что случится неладное, видит три сна и рассказывает о них мужу. В первом сне она видит свое покрывало, охваченное огнем, и языки пламени, прорывающиеся сквозь стены ее дома; во втором — медведя, разрушающего опоры, размахивающего лапами, пастью хватающего многие жертвы; в третьем сне — орла, влетевшего в дом и обрызгавшего обитателей кровью. Читателям, которые знакомы с преданием, все три сновидения, возможно, достаточно понятны: они предвидят поражение, которое ожидает сыновей Гьюки в доме Атли. Но Костбера, понимающая, что что-то не так, с трудом решается толковать свои сны, кроме разве что последнего случая, когда она узнает в орле дух Атли. Однако ее муж настаивает, что в снах нет ничего особенного. У него есть свое объяснение: в первом сне он видит лишь предупреждение о том, что вскоре сгорит не очень ценное покрывало жены; второй сон предрекает перемену погоды:

> Твой сон перемену погоды сулит нам:
> был белым медведь? — это буря с востока!
> (*Гренландские Речи Атли*, 18)

В третьем сне он видит только предсказанье того, что будут зарезаны быки. Он по-прежнему самонадеян и упрям и говорит жене:

> Нет в Атли предательства, хоть сны и тревожны.
> (*Гренландские Речи Атли*, 20, 3)

В таких обстоятельствах ей не остается ничего другого, как молчать. Этим набором снов поэт не только создает ощущение обреченности, но и намекает на беспомощность жертв Атли. Костбера не знает, что предвещают ее сны, а Хёгни отрицает саму мысль о том, что речь идет о чем-то дурном.

За тремя снами следуют еще четыре видения, приснившиеся на этот раз Глаумвёр, жене Гуннара. В отличие от снов Костберы, сновидения Глаумвёр почти буквальны и, несомненно, легки для истолкования. В первом она видит виселицу и своего мужа, еще живого, но покусанного змеями; во втором — копье, пронзившее насквозь его тело, и волков, воющих у его ног и в изголовье; в третьем — речной поток, текущий сквозь палаты и сбивающий с ног братьев Гуннара; и, наконец, в четвертом — мертвых женщин, которые приходят к ней в печальных одеждах и зовут Гуннара к себе. Слушателям станет понятен смысл каждого из снов: так и случается — Гуннара бросят в яму со змеями, его тело будет проткнуто, братья его будут убиты, а душу его уведут норны. Гуннар реагирует на рассказ о сновидениях менее скептично, нежели Хёгни, или, скорее, он утрачивает свой скептицизм по мере того, как слышит описание снов одно за другим. Его объяснение первого сна пропущено; во втором он видит не что иное, как предсказание охоты; третий ответ тоже отсутствует; но в четвертом ответе уже сквозит беспокойство. По крайней мере, Гуннар не опровергает сон Глаумвёр, но все равно подтверждает свое решение ехать к Атли; хотя предвидит, что все может обернуться бедой:

> Поздно раздумывать, так решено уж;
> судьбы не избегнуть, коль в путь я собрался;
> похоже, что смерть суждена нам скоро.
> (*Гренландские Речи Атли*, 29)

В двух сериях сновидений певец использует несколько разные приемы. В первом случае сны темны, и Хёгни не верит предостережениям; во втором — они относительно прозрачны, и в конце концов Гуннар понимает, что дело неладно. Избранием такой двойной техники поэт демонстрирует свою искушенность в использовании снов. Его цель, несомненно, заключается в том, чтобы показать, как безжалостно обходится судьба с сыновьями Гьюки и как героически встречают они ее, когда узнают обо всем.

Сновидения могут начинать и отдельные эпизоды более длинных поэм. Замечательный пример тому «Эпос о Гильгамеше». В существующем тексте, к сожалению неполном и фрагментарном, встречается не менее семи снов, а в полном тексте

их могло быть и больше. Все семь появляются в преддверии важных сюжетных поворотов и отчасти способствуют им; в целом они легко объяснимы, у героев нет больших сомнений в их интерпретации. Первый сон видит Гильгамеш перед боем с Энкиду: огромный человек падает на него. Противник слишком силен, и в конце Гильгамеш прижимается к нему, как к женщине. Это, как объясняет мать Гильгамеша, великий друг, которого он обретет после битвы с ним. Таким образом, дружба с Энкиду предопределена заранее. Затем Гильгамеш пересказывает матери второй сон, в котором в Урук падает топор; и она снова толкует его как предсказание того, что он найдет большого друга. Следующая серия сновидений следует сразу перед сражением с Хумбабой — вторым значительным эпизодом поэмы, после того как Гильгамеш и Энкиду скрепили узы дружбы. Рассказ о первом сне не сохранился. Во втором же Гильгамеш видит себя и Энкиду стоящими на горной вершине, которая начинает рушиться, и Энкиду понимает, что сон предрекает им победу над Хумбабой. В третьем сне Гильгамеш видит более угрожающую картину:

> Вопияло небо, земля громыхала,
> День утих, темнота наступила,
> Молния сверкала, полыхало пламя,
> Были густы тучи, смерть лила ливнем, —
> Погасла зарница, погасло пламя,
> Гора, что валилась, превратилась в пепел.
> (*Эпос о Гильгамеше*, IV, IV, 15–20)

Толкование отсутствует, но видение, несомненно, имеет отношение к Хумбабе, «чей рев — как смерч», и предвещает его поражение. Позднее, когда Энкиду будет при смерти, ему приснится смерть в виде человека с темным лицом, с орлиными когтями; человек прыгает на Энкиду и одолевает его; затем он видит преисподнюю со всей ее пустотой и серым однообразием. Таким образом, в каждом из этих эпизодов — зарождение дружбы между Гильгамешем и Энкиду, нападение на Хумбабу и смерть Энкиду — поэт выводит сны на передний план повествования. Таким приемом он может до некоторой степени испортить эффект неожиданности от последующих событий, но ему удается добиться не менее важных результатов. Сны

доказывают величие деяний героев и являются ярким и образным комментарием к ним.

В «Песни о Роланде» сны используются не так свободно, как в «Эпосе о Гильгамеше», однако с четким осознанием их драматических возможностей. Они возникают в двух наиболее значительных эпизодах поэмы: первый раз после того, как Карл Великий ставит Роланда во главе арьергарда, второй — перед ответным нападением на сарацин. В каждом случае император видит два сна, но не один из них не тревожит его настолько, чтобы он пробудился. Сны Карла символичны, но особых трудностей в их толковании нет. В первом эпизоде, первом сновидении, появляется сам предатель Ганелон, хотя действия его не совсем обычны:

> Могучий император сон увидел:
> У входа он стоит в ущелье Сизы,
> Зажал копье из ясеня в деснице;
> Но за копье граф Ганелон схватился,
> Потряс его и дернул что есть силы.
> Взвились обломки древка к небу вихрем...
> (*Песнь о Роланде*, 718–723)

В образе копья не нужно искать каких-то потаенных смыслов. Это главное оборонительное оружие Карла Великого, и оно может олицетворять или его арьергард, или Роланда, или обоих одновременно. Сон предупреждает о коварстве и опасности и не оставляет сомнений в том, кто предатель. Второе видение сложнее:

> Потом ему привиделось во сне,
> Что он в капелле ахенской своей.
> Рвет правое плечо ему медведь.
> Вдруг мчится леопард с вершин Арденн.
> На Карла прянул он, разинув зев,
> Но из дворца проворный пес приспел.
> От короля он отогнал зверей,
> Медведю ухо правое изъел,
> За леопардом кинулся затем.
> «Великий бой!» — кричат французы вслед,
> Хоть и не знают, кто одержит верх.
> (*Песнь о Роланде*, 725–735)

Это видение относится к типу «животных снов» и требует некоторых пояснений. Правая рука императора — это Роланд, поскольку именно так он именуется и в других местах («Песнь о Роланде», 597). Медведь и леопард — сарацины. Они могут также символизировать Марсилия и его дядю-альгалифа, хотя особой нужды в подобной конкретности нет. Под гончим псом снова подразумевается Роланд, который встает на защиту Карла Великого. Сон императора не столько предупреждение, сколько пророчество, к тому же это очень в духе Карла — не обращать на такие вещи большого внимания. Он привык к опасности и не слишком беспокоится об угрозе заранее.

По той же схеме строится и вторая ситуация, когда Карл видит сны. Сначала ему является св. Гавриил, который предупреждает короля о том, что грядет вторая битва, и оставляет его в неведении по поводу исхода сражения. Вслед за тем на войско рушатся природные знамения в виде грома и бури, дикие звери и чудовища кидаются на солдат, чтобы растерзать их, и Карл оказывается не в силах помочь им; затем:

> Но видит пред собой большого льва,
> Из леса зверь выходит, зол и яр,
> На короля бросается, рыча.
> С чудовищем вступает в битву Карл.
> Не знает он, чем кончится борьба.
> (*Песнь о Роланде*, 2549–2553)

Сон этот в точности предсказывает то, что случится. Огромная армия язычников под предводительством Балигана подобна буре, и она причиняет христианскому войску неисчислимый урон. Стоящий во главе сарацин Балиган — это лев, которого должен укротить Карл. Подразумевается, что сон должен внушить чувство страха и осторожности, но император, по своему обыкновению, продолжает спать. Следующий сон является несколько более таинственным:

> Он в Ахене своем, пред ним медведь:
> На цепь двойную им посажен зверь,
> А тридцать подбегают от Арденн
> И говорят на языке людей:
> «Снимите, государь, с медведя цепь,

Не по закону взят он вами в плен.
Мы родича не отдадим на смерть».
Но из дворца проворный пес приспел,
Схватился с самым сильным из зверей
И покатился с ним по мураве.
Жестокий бой меж ними закипел,
Но Карл не знает, кто одержит верх.
(*Песнь о Роланде*, 2556–2567)

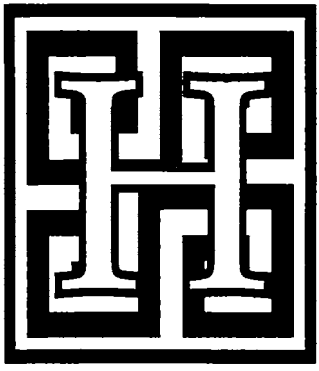
Этот сон имеет отношение к предателю Ганелону, именно он — посаженный на цепь медведь, поддерживаемый тридцатью родичами. Самый могущественный из них, Пинабель, будет вызван на поединок Тьерри из Анжу, он и есть пес. Сон предсказывает события, которые произойдут позже в поэме, но ход происходящего и результат остаются неясными. Видение предупреждает императора о будущих попытках спасти Ганелона от наказания и смерти. Для аудитории, не вполне осведомленной о дальнейшем ходе событий, это может означать, что автор припас для Карла еще много дополнительных проблем. Сны в «Песни о Роланде» предрекают то, что произойдет дальше, хотя и не особенно подробно.

Примечательная и необычная разновидность мотива сна появляется в самом начале «Илиады». Сон исходит от богов, однако Зевс, насылающий его, стремится с его помощью ввести Агамемнона в заблуждение; поскольку тем самым ахейцы понесут большие потери, и Ахилла с большими почестями будут уговаривать вернуться к битве. Сон вещает Агамемнону, что он должен отдать ахейцам приказ вооружаться, так как именно сейчас наступило предопределенное судьбой время падения Трои. Агамемнон верит сновидению, и вряд ли могло быть иначе, ведь оно исходит от самого Зевса, но ведет себя ахейский вождь при этом очень странно. Он произносит речь на совете старейшин, в которой объявляет, желая проверить настрой своих войск, что снимает осаду и возвращается домой. Возникают паника и беспорядок, и ситуацию спасает только последовательная мудрость Одиссея. В этом нестандартном эпизоде Гомер применяет старый мотив сна с необычной целью. Быть может, он хочет внушить, что, коль скоро сон обманчив и доносит не истинное желание богов, он будит неразумные мысли в голове Агамемнона и сеет всеобщую панику. Вероятно,

мы можем разгадать основные намерения Гомера, побудившие его применить этот уникальный прием. По-видимому, он стремился, в первую очередь, заставить свою армию двигаться и действовать после ссоры Ахилла и Агамемнона, и для этого ему требовалась сцена всеобщей активности; и во-вторых, он сумел представить Агамемнона встревоженным, суетливым, не очень уверенным в себе властителем. Для реализации этих задач Гомер берет традиционную тему сна, но дает ей неожиданный поворот. Похоже, что здесь, как и во многих других случаях, он чувствует, что недостаточно просто использовать старый прием привычным способом: он должен понять, какого еще неожиданного эффекта можно достичь с его помощью. Начиная с необычной идеи ложного, обманчивого сна, он переходит к сцене смятения и тревоги. Так или иначе ему удается создать ситуацию, при которой ахейское войско приходит в движение, и тем самым действие «Илиады» получает первый существенный толчок. Если «Одиссея» открывается привычным образом приносящего новости гостя, то в начале «Илиады» важную роль играет тема не похожего на другие и специально запутанного сна, но все равно сна.

ГЛАВА 8

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ УСТНОГО СЛОЖЕНИЯ



сверное истолкование и недооценка героической поэзии в прошлом объясняются иными правилами ее существования, отличными от тех, которыми пользуются поэты, пишущие свои книги. Многое из того, что принято считать «высокой критикой» гомеровских поэм, «Беовульфа» и «Роланда», страдает серьезными огрехами, поскольку критика эта исходит из литературных норм, задаваемых публикой читающей, а не слушающей, и не учитывает особые условия бытования устной поэзии. Так, к примеру, когда аббат д'Обиньяк в 1664 году в своих «Conjectures académiques» утверждал, что «Илиада» и «Одиссея» представляют собой ряд самостоятельных песен, собранных воедино Ликургом в Спарте VIII века до н.э.[1], он руководствовался прежде всего литературными воззрениями современной ему Франции и не понимал, что Гомер не имеет к ним никакого отношения. Или, скажем, когда Ф.А. Вольф оспаривал тезис о единстве гомеровских поэм в своих «Prolegomena» в 1795 году[2], часть своих аргументов он выстраивал на убежденности в том, что гомеровская эпоха была бесписьменной и посему поэту было не под силу сочинить поэму такой длины, как «Илиада» и «Одиссея». Как мы теперь знаем, сама посылка неверна, а потому и основные доводы Вольфа совершенно устарели. Однако идея его живет — и даже в наши дни, когда природа устного повествования уже самым тщательным образом исследована, некоторые ученые продолжают анализировать героическую поэзию так, как если бы она была создана тем же

[1] См.: J.B. Bury. *C.A.H.* II. P. 502.

[2] Имеется в виду известная книга Ф.А. Вольфа «Введение к Гомеру» (F.A. Wolf. *Prolegomena ad Homerum*). — *Примеч. пер.*

способом, что и современный роман. А это, по сути, означает подход к изучению сложнейшего явления с совершенно ложных позиций, что неминуемо ведет к заблуждениям и ошибкам. Поскольку устные поэты творили в иных условиях, их произведения обладают особыми чертами, и анализ этих черт поможет не только устранить расхожие недоразумения, но и прояснить многие сложности создания эпических поэм.

Особенности устного исполнения поэм могут привести к тому, что рано или поздно поэт начинает противоречить самому себе или путаться в собственном повествовании. Совсем немного героических поэм, где не встречались бы подобные противоречия. Поэт настолько занят своей сиюминутной задачей, что может не помнить все, что было; трудно ему предвидеть и все последующие события. Любая такая оплошность может быть совсем незначительной — если сам поэт не замечает ее, то и его аудитория, вероятнее всего, не обратит на нее внимания. Однако, как только его творение становится письменным текстом и предстает пред зоркие очи исследователей, то, что изначально было простой оговоркой, можно счесть серьезной ошибкой и построить смелые теории о множественном авторстве поэмы. Мы должны помнить, что большинство героических поэм предназначено для однократного исполнения и аудитория не держит на коленях записанный текст. У нее нет возможности проверить, перелистав страницы, согласуется ли сказанное позже с тем, что рассказывалось ранее, как, вероятно, нет и возможности подвергнуть повествование сиюминутной критике. Аудитория воспринимает историю на слух, сосредотачивая внимание на последовательности излагаемых событий, а посему у слушателей нет времени задавать неудобные вопросы. Главное, что их интересует, — это развитие сюжета и толкование событий. Потому и поэт не особенно озабочен тем, чтобы согласовать все детали, и может легко совершить то, что мы примем за серьезные ошибки.

По-видимому, один из источников подобных расхождений — наличие формул, которые сказитель использует всякий раз, когда они соответствуют его намерениям. В своей приверженности им поэт может не заметить, что формулы невольно заставляют его сказать то, чего он в иных обстоятельствах

постарался бы избежать. Одно знаменитое несоответствие мы находим в «Илиаде». В одном месте поэмы сообщается, что Пилемен, царь пафлагонян, гибнет от руки Менелая, в другом же он появляется живым на погребении своего сына. Безусловно, Пилемен — абсолютно незначительный персонаж, и такого рода оплошности, равно серьезные и равно несущественные, можно обнаружить даже у таких внимательных поэтов, как Вергилий и Данте. Однако в нашем случае мы можем предположить, что́ послужило причиной ошибки. Когда Пилемен гибнет, Гомер вполне осознает, что происходит, и посвящает этому четыре строки:

> Там Пилемена повергли, Арею подобного мужа,
> Бранных народов вождя, щитоносных мужей пафлагонян.
> Мужа сего Атрейон Менелай, знаменитый копейщик,
> Длинным копьем, сопротиву стоящего, в выю уметил...
> (*Илиада*, V, 576–579)

Много позже сын Пилемена, Гарпалион, будет убит Марионом. Его товарищи на щите[3] относят его тело в Трою:

> Шел меж них и отец, проливающий слезы;
> Ибо не мог он врагам отомстить за убитого сына.
> (*Илиада*, XIII, 658–659)

Это, бесспорно, ошибка, но мы можем объяснить ее. Строки, описывающие отца, сопровождающего тело и оплакивающего сына, носят, возможно, традиционный и формульный характер. В этих стихах Пилемен не упоминается по имени, и Гомер, используя привычное сочетание слов, на мгновение забывает то, что они по сути подразумевают.

Сходную ошибку можно обнаружить и в «Беовульфе». Создается ощущение, что поэт пребывает в некоторых сомнениях по поводу пола матери Гренделя. Обычно о ней говорится в женском роде, но в трех местах она вроде бы оказывается существом мужского пола:

---

[3] Здесь Боура совершает небольшую ошибку: пафлагоняне не уносят тело Гарпалиона на щите, а увозят его на колеснице.

Он, кто в мрачных водах / хранит жилище свое (1260);
Клянусь тебе в том, / что он меня не избегнет (1392);
Ни в пучине морской, / куда бы он ни скрылся (1394)[4].

Это несоответствие не ускользнуло от критиков, предположивших, что либо эти три стиха являются следами более ранней версии сказания, в которой Беовульф убивал Гренделя в пещере, либо перешли из описания битвы с ним в повествование о битве героя с его матерью. Существует, однако, более простое решение. Суть в том, что поэт использует формульные выражения, которые не вполне подходят к предмету его описания. Если в первой фразе речь идет именно о чудовищах, две другие менее определенны по смыслу, и дело выглядит так, как если бы поэт, используя традиционные выражения, не заметил, что в данном случае они не вполне уместны. В «Беовульфе» есть и другие примеры таких накладок. Однако они едва ли волновали аудиторию, воспитанную на формульной поэзии; вряд ли ее сильно беспокоил и вопрос о половой принадлежности чудовища.

Некоторые противоречия можно списать на формулы, но далеко не все. Кое-какие несоответствия явно свидетельствуют об обычной забывчивости. Поэт легко может оговориться — у него ведь нет под руками письменного текста, который мог бы ему помочь, — и не заметить своей оплошности, особенно если она не влияет существенным образом на основной ход повествования. Иногда претензии можно предъявить самому Гомеру. Хотя большинство обвинений в его адрес опровергнуты, есть все же одно-два места, где он выражается весьма туманно, если не противоречиво. К примеру, в «Одиссее», в эпизоде, когда Одиссей по воле Афины превращается в нищего бродягу, богиня лишает его «злато-темных кудрей» (XIII, 431); позже, когда Афина возвращает герою прежний облик, он оказывается с «черной густой бородой» (XVI, 176). Разумеется, герой вроде Одиссея легко может сочетать золотые кудри и иссиня-черную бороду, но трудно удержаться от мысли о том, понимал ли в этом случае Гомер, что он делает, и не из-

[4] Перевод буквальный.

менил ли он слегка свое представление о внешнем облике Одиссея. Менее простительно то, что касается изображения богов в первой книге «Илиады». Афина сходит на землю, чтобы предстать перед Ахиллом (I, 194), и вскоре после этого возвращается обратно на Олимп к другим богам (I, 221), хотя несколько позже мы узнаем, что все боги удалились к эфиопам на двенадцать дней (I, 424). Это не имеет значения, но это все же безусловный промах. Что-то подобное можно увидеть и в «Песни о Роланде». Перед смертью Роланд ударяет по голове язычника, хотевшего убить его, своим знаменитым рогом Олифаном. Роланд радуется повергнутому врагу, но печалится о разбитом Олифане:

> Жаль расколол свой рог я об тебя,
> С него отбил все злато и хрусталь.
> (*Песнь о Роланде*, 2295–2296)

Позже, после смерти Роланда, Олифан найден Карлом у тела героя и вручен Гинемару. До сих пор противоречия нет, но вот наступает битва с войском Балиганта, и создается впечатление, что рог по-прежнему цел и невредим и готов к исполнению прежних обязанностей; Олифан трубит, и звук его сильнее и звонче всех остальных труб.

> Но вот покрыл все звуки Олифан.
> (*Песнь о Роланде*, 3119)

> Но Олифан все звуки заглушает.
> (*Песнь о Роланде*, 3302)

Если Роландов рог действительно разбит, во что нас заставили поверить незадолго до этого, вряд ли возможно его второе рождение. Деталь незначительная, но показательная.

Подлинная причина того, что устные поэты допускают подобные оплошности, заключена в следующем: условия исполнения вынуждают певца сосредотачиваться в каждый определенный момент времени на какой-то одной мысли. Задача поэта — быть любой ценой понятым его аудиторией, а посему он

не может наводнять свое повествование обилием деталей. Стоит ему так поступить — и он рискует перегрузить внимание слушателей и окончательно утомить их. Следствием сосредоточенности поэта на конкретном эпизоде становится небрежность или забывчивость по отношению к отдельным предшествующим событиям. Такие несоответствия могут не иметь большого значения, да и случаются они не так часто, но это как раз то, что вряд ли можно встретить у современного романиста или автора «литературного» эпоса. Каждой отдельной сцене свойственно формировать собственный облик и иметь собственное наполнение. А потому неудивительно, что время от времени в основном повествовании могут возникать противоречия. Поэт чувствовал, что погибшего Гарпалиона должен кто-нибудь оплакивать; без этого сцена его смерти не будет целостной и лишится необходимого пафоса. Традиция предписывает именно отцу оплакивать погибшего юношу, отсюда и возникает противоречие. Когда Карл Великий приказывает трубить в рога, само собой разумеется, что среди них должен быть и знаменитый Олифан Роланда, — он и трубит, даже ценой расхождения с тем, что сказано ранее. Даже если читаешь поэму, такого рода несоответствия трудно заметить, однако если они все же попадаются на глаза, то могут сбить с толку. Но это лишь потому, что мы привыкли читать стихи, вместо того чтобы их слушать.

Специфика исполнения объясняет некоторые особенности героической поэзии, и прежде всего ее свойство опускать многое из того, что, на наш взгляд, заслуживает упоминания. Устный поэт не сводит воедино все нити повествования, а просто оставляет их, как только они отслужат своим целям, — отсюда и впечатление, что он пренебрегает отдельными мелкими деталями своего рассказа. Такого рода небрежности принимают самую разную форму. К примеру, в «Гренландской Песни об Атли» действие приходит в движение после прибытия ко двору Гуннара посланника Атли Кнефрёда. Его роль очень важна, поскольку он должен убедить Гуннара посетить Атли, при этом существует достаточно веских причин, которые могут помешать Гуннару сделать это. Кнефрёд ведет дело весьма искусно и преуспевает в преследуемой им цели:

Громко вскричал Кнефрёд, / слова его были искусны.
Герой с юга, / на высокой скамье сидевший.
(*Гренландская Песнь об Атли*, 2, 3–4)

Кнефрёд произносит свою речь, и больше он в песни не упоминается. Посланник выполнил свою функцию в повествовании, и поэт переходит к следующему пункту своей программы — речам по поводу предстоящей поездки, которыми Гуннар и Хёгни обмениваются со своими женами. Здесь Кнефрёд ему не нужен — более того, любое упоминание о нем может навредить прямому и целенаправленному ведению главной темы. Опять же в «Песни о Роланде» сарацинский воин, Бланкандрен, играет весьма значительную роль. Он побуждает короля Марсилия притвориться покорившимся Карлу (24), он возглавляет посольство, пришедшее с ложным предложением о сдаче (68), именно он говорит с Карлом (122), он провожает к маврам Ганелона и планирует с ним гибель Роланда (414), выступает посредником в трудных переговорах между Ганелоном и Марсилием (506–511), когда уже начинает казаться, что Ганелон зарвался и его, по всей видимости, ждет смерть от рук сарацин. Однако после этой сцены он исчезает, и больше о нем не будет сказано ни одного слова. И хотя Бланкандрен — ключевая фигура в сарацинском войске, «очень мудр» и «доблестный воин», он не участвует ни в одном из сражений и ни в одном из последующих событий. Если в одном эпизоде, преследуя особые цели, поэт вводит его в действие, то в другом месте — где Бланкандрен уже не нужен — он лишает его всякой возможности говорить и действовать. Примерно в том же духе Гомер обращается с Терситом в «Илиаде». Когда Агамемнон неблагоразумно созывает собрание ахейских воинов и сообщает о своем намерении отказаться от осады Трои, вызвав тем самым ужас и панику в рядах ахейцев, первым берет слово Терсит, человек без роду и племени и ничем не примечательный, причем Гомер специально подчеркивает его отталкивающую внешность. Терсит оскорбляет Агамемнона, за что Одиссей, произнеся гневную речь, ударяет его по спине и плечам скипетром, оставившим на теле глубокий след. Терсит униженно опускается на землю, а толпа восторженно привет-

ствует поступок Одиссея (II, 211 и след.). С Терситом покончено. Нам даже не сообщается, что он покинул собрание. Достаточно того, что его роль сыграна и больше он не нужен. Сразу же после этого эпизода Гомер обращается к другой теме.

Если даже значимые персонажи могут быть выключены из действия с такой небрежностью, вряд ли мы удивимся тому, что какие-то не столь заметные события могут быть совершенно забыты. Гомер, например, редко подчеркивает мелкую деталь, за исключением тех случаев, когда деталь эта особенно важна для него. В «Илиаде» есть эпизод, где Ахилл кладет наземь свое копье, но пятьюдесятью строками позже оно оказывается у него в руке, хотя нам не сообщали, что он снова поднял его. Посейдон появляется на поле битвы в колеснице, запряженной златогривыми конями, которых он стреножит золотыми путами (XIII, 23–37). Когда же он покидает поле брани, то ни о каких конях, ни о какой колеснице не упоминается (XV, 218–219)[5]. Зевс наблюдает за битвой с горы Иды (XIV, 157), но вскоре сообщается, что он на Олимпе, хотя нигде не было сказано, что он перенесся туда (XVI, 431)[6]. Все эти случаи — не столько проявление забывчивости, сколько результат вынужденной экономии в искусстве, требующем в определенный момент времени говорить только о чем-то одном. При тщательной разработке всех аспектов той или иной темы повествование бы разбухло. Потому Гомер отметает такие мелочи и позволяет нам самим восполнять существующие пробелы, если нас это интересует. Что-то подобное можно увидеть в «Песни о Роланде», когда речь идет о заложниках, которых требует Карл от сарацин и которых он впоследствии получает. Поэт уделяет этой теме некоторое внимание. Бланкандрен предлагает послать их:

> Захочет он заложников — пошлем.
> Хоть двадцать их отправим в стан его.
> (*Песнь о Роланде*, 40–41)

В соответствующий момент они прибывают ко двору Карла,

[5] Заметим, что особого противоречия между появлением и уходом Посейдона (конным и пешим), по сути, нет, поскольку колесницу он оставил в подводной пещере и уходит тоже в море. — *Примеч. пер.*

[6] Такое умозаключение делается на основании того, что Зевс в этот момент обращается к Гере, о которой прежде было сказано, что она удалилась на Олимп. — *Примеч. пер.*

сопровождаемые Ганелоном, который представляет их императору:

> А вот и мной полученная дань.
> Заложников для вас я двадцать взял.
> (*Песнь о Роланде*, 678–679)

Заложники переданы, и больше о них мы не услышим. Хотя они служат порукой правильного поведения сарацин и должны бы погибнуть, когда мавры нарушили данное ими слово, поэт в дальнейшем не вспоминает о них. У него есть более интересные и важные дела, и о заложниках можно забыть. То же самое и в «Беовульфе». Супруга Хродгара, Вальхтеов, приходит на пир в честь Беовульфа, произносит тост за здоровье героя и речь в его честь[7]. Однако, исполнив свои обязанности, она исчезает из повествования — нигде не сказано, что она покинула пиршественный зал, хотя именно к этому заключению мы приходим позже, когда Хродгар уходит, чтобы возлечь на ложе Вальхтеов:

> Возлег державный / на ложе Вальхтеов
> В покоях женины х...
> (*Беовульф*, 664–665)

Точно так же меч Хрунтинг, принадлежащий Унферту, играет существенную роль в битве с матерью Гренделя. Унферт вручает его Беовульфу, и поэт дает пространное описание меча (1455). Позднее, когда Беовульф отплывает обратно на родину, Унферт предлагает герою в дар меч (1807), хотя нигде не было сказано о том, что Хрунтинг возвращен прежнему владельцу. Таким деталям не придается особого значения, важнее сосредоточить внимание на центральных событиях, что и сделано с помощью искусно использованной техники умолчания (*art of omission*).

Умолчание вполне умело применяется и Гомером, когда личные отношения его персонажей оказываются помехой для развития основного сюжета. Конечно, Гомер слишком хороший художник, чтобы пренебрегать поэтическими возможно-

[7] *Беовульф*, 614.

стями, которые предоставляют такие отношения, но он так располагает ключевые интимные сцены, что они привлекают внимание прежде, чем сюжет начинает реально управлять ими. Например, прелестная сцена с Гектором и Андромахой на стенах Трои кажется прощанием мужа с женой[8]. Эпизод рождает ощущение, что герои никогда больше не встретятся и это были их прощальные слова друг другу. Однако развитие сюжета «Илиады» предусматривает, что Гектор и Андромаха должны встретиться снова: вскоре все троянские герои возвращаются в Трою, и мы имеем все основания предположить, что Гектор — среди них (VII, 477). Гомер разместил сцену прощания Гектора с Андромахой таким образом, чтобы ничто не мешало ее восприятию, и он не намерен испортить впечатление от нее парным эпизодом встречи героев или подчинить иным темам. Или, например, эпизод, когда Одиссей оставляет Калипсо на ее далеком острове, и Гомер описывает изумительную сцену их прощания, когда Калипсо с кротостью, не всегда свойственной богиням, желает ему попутного ветра при отплытии, хотя и замечает, что ничем не уступает жене Одиссея, которую тот так рвется увидеть. Одиссей соглашается с нимфой, однако настаивает на своем отплытии[9]. После этого он в течение четырех дней строит плот, а Калипсо приносит ему парусину и помогает запастись пищей. Гомер разрабатывает только одну тему в определенный момент времени, поэтому и прощание должно состояться раньше, чем начинает строиться плот. Прощание происходит первым, ведь строительство плота готовит отплытие Одиссея, а потому должно ему непосредственно предшествовать. Сходная техника использована в эпизоде с Навсикаей. В первые часы пребывания Одиссея на острове феаков она играет ведущую роль. Царевна спасает жизнь Одиссея, дает ему еду, питье и одежду, провожает во дворец своих родителей. Затем она исчезает, чтобы появиться на мгновение в короткой и очаровательной сцене, когда ее встречает возвращающийся из купальни Одиссей[10]. Навсикая напоминает герою о том, что она сделала для него, и он благодарит ее. Вот и все. Долго еще будет находить-

[8] *Илиада* VI, 31.
[9] *Одиссея* V, 202.
[10] *Одиссея* VIII, 456.

ся Одиссей в землях феаков, но царевна ни разу больше не упоминается. Теперь все внимание обращено на отношения Одиссея с царем и царицей, его рассказ о своих странствиях и сборы домой. В каждом из этих случаев Гомер использует технику умолчания, к которой прибегает многократно и оправданно.

Процесс устного сложения создает особые трудности в изображении персонажей и развитии мотивов. Поэт обращается к простой публике — она может прекрасно оценить наиболее яркие стороны характера, но от нее трудно ожидать проникновения в психологические сложности. И даже если сам сказитель глубоко вник в характер своего персонажа и осознает сложное взаимодействие мотивов, ему будет крайне сложно передать это своей аудитории. А захоти он попробовать — сами условия устного исполнения не позволят ему заняться тщательной разработкой мотивов и характеров. Точно так же, как законы устного сложения поэзии требуют представления лишь одного события в один момент времени и заставляют избегать второстепенных и необязательных дополнений, так и при разработке характера героя одномоментно должна быть развернута только одна его черта или один мотив. Попытка же усложнить дело оборачивается затемнением смысла, тогда как ясность является здесь непременным условием успеха. Это обстоятельство может ограничивать поэта, но в этом есть, по крайней мере, и определенное преимущество — многие эпические персонажи обладают той простотой, которая так восхищает нас своей естественностью и достоверностью, хотя и несколько грубоватой. Одиссей и Гильгамеш, Роланд и Алмамбет не столь многогранны, как герои современных романов, но они живут наполненной жизнью в соответствии с собственными внутренними запросами. В целом же персонажи героической поэзии именно таковы, однако встречаются эпизоды, в которых под давлением извилистых поворотов сюжета требуется большая объемность характера, и тогда поэту приходится усложнять собственную технику, приспосабливая свои нужды к особенностям композиции.

Поэт разрешает такого рода проблему, не изображая целостную картину сложного душевного мира героя в данный момент времени, а представляя серию психологических состояний

персонажа, которые могут казаться не связанными между собой, поскольку последовательно сменяют друг друга. На самом же деле они достаточно согласуются, если только мы отнесемся к этому как к способу раскрытия ситуации, которая по сути едина. В «Песни о Роланде» можно найти хороший пример использования данного приема. Предательство Ганелона — ключевое событие всей поэмы, и поэт осознает его важность и значимость. Понимает он и то, что оно отнюдь не так просто и очевидно. Такой прославленный воин, как Ганелон, не может стать предателем без весомой на то причины, и сама эта причина может быть целым комплексом побудительных мотивов. Очевидно, что поэт специально размышлял на эту тему и нашел для себя подходящее решение, однако он исходил из законов устного сложения эпического повествования и выстроил свою схему как цепь утверждений, которые могут показаться противоречивыми тем, кто незнаком с такой техникой. Вероломный план рождается в голове Ганелона, когда Роланд предлагает, чтобы именно он, Ганелон, был послан с опасной миссией к сарацинам. Ганелон приходит в ярость от такого предложения и разражается гневной тирадой:

> Роланду молвит он: «Безумец злобный,
> Известно всем и так, что я — твой отчим.
> Из-за тебя к Марсилию я послан,
> Но коль вернуться мне Господь поможет,
> Тебе за все воздам я так жестоко,
> Что будешь ты меня до смерти помнить».
> (*Песнь о Роланде*, 286–291)

Здесь гнев Ганелона связан с затронутой честью. Он вполне готов стать посланником императора, его последующие слова ясно об этом говорят, но не может смириться с тем, что предложение исходит от Роланда, поскольку это подразумевает, что он несамостоятелен в принятии решения. Подобное поведение вполне согласуется с законами героической чести, и потому поэт сознательно уделяет ему некоторое внимание. В гневе Ганелон даже приоткрывает свои планы:

> Наделаю безумств я у неверных,

Чтоб отвести хотя б немного сердце.
(*Песнь о Роланде*, 300–301)

Сцена эта — первый шаг на пути Ганелона к предательству. Его гордость задета, и он решает отомстить Роланду, унизившему его перед императором и пэрами.

За этим скрывается и нечто другое. По ходу развития действия становится ясно, что Ганелон давно ненавидит Роланда за чрезмерную гордость и самонадеянность. Это выясняется, когда Ганелон едет верхом вместе с Бланкандреном и рассуждает, как бы погубить Роланда. Он уверяет своего спутника, что мир невозможен, пока жив Роланд, и говорит, что его спесь в конечном счете все равно его погубит:

Укоротить ему пора бы норов.
Он каждый день рискует головою.
Убить его — и прекратятся войны.
(*Песнь о Роланде*, 389–391)

Даже до того, как предложить свой план Марсилию, еще выполняя обязанности посла Карла Великого и повторяя то, что ему было поручено передать, он не может удержаться и не упрекнуть Роланда за его гордость. Речь идет о возможном разделе Испании, предложенном императором:

В лен даст вам полстраны испанской он,
А полстраны Роланд себе возьмет.
Ваш соправитель будет крут и горд.
(*Песнь о Роланде*, 472–474)

Много позже, когда Ганелон будет отвечать за совершенное предательство, он повторит свои обвинения Роланду, выдвигая их в качестве причины своего вероломства:

Но на меня Роланд замыслил зло,
Ко мне жестокой воспылал враждой,
На муки и на казнь меня обрек.
(*Песнь о Роланде*, 3771–3773)

Напоследок Ганелон обвиняет Роланда в том, что тот хотел

погубить его, посылая с посольством к Марсилию.

Третий аспект в изображении Ганелона — намек автора на его жадность и на то, что он подкуплен врагом. Полученные им дары перечисляются весьма подробно, и, принимая каждый дар, Ганелон считает, что он заключает сделку, которую и скрепляет всякий раз соответствующими фразами: «Да будет так» или «Так и будет, как вы велели». В конце поэмы та же тема прозвучит вновь: объясняя свою ненависть к Роланду, Ганелон ссылается на стремление того захватить большую часть добычи:

> Лишил меня моих сокровищ граф.
> Вот я Роланду смерти и желал.
> (*Песнь о Роланде*, 3758–3759)

Этот довод дополняет и завершает авторское ви́дение психологии Ганелона, и в последней сцене различные стороны его внутреннего облика без труда согласуются друг с другом. Он всегда ненавидел Роланда, отчасти из-за того, что в скупости своей считал, что Роланд лишил его законной доли добычи, отчасти в силу того, что Роланд во всем и всегда его превосходил. Застарелая ненависть достигает своей кульминации, когда Роланд предлагает отправить Ганелона послом к сарацинам. Ганелон считает, что Роланд хочет погубить его, и взбешен тем, что его выставили слабым и малодушным. И хотя поэт вполне отчетливо представляет себе характер Ганелона и движущие им мотивы, он раскрывает их по частям, как того требует его повествование.

Создатель «Беовульфа» предпринимает попытку изобразить более сложный психологический портрет, создавая образ Унферта. Его имя значит «сеющий смуту», «подстрекатель», его прошлое также не вызывает симпатий, ведь он убил своего брата (587; 1167), за что, по словам Беовульфа, его ожидает наказание в аду (588). Уже во время первого своего появления Унферт производит неблагоприятное впечатление: он расспрашивает Беовульфа о его соревновании в плавании с Брекой и высказывает предположение, что, так как Беовульф проиграл спор, вряд ли он сумеет выстоять в поединке с Гренделем. Его речи подтверждают слова автора о том, что он са-

мый завистливый из людей (501). Беовульф отвечает ему, но поэт не сообщает, как подействовал его ответ на Унферта, тем самым заставляя нас гадать, как дальше будет развиваться его образ. В таком изображении герой предстает неким аристократическим подобием гомеровского Терсита или даже коварным советником, сеющим раздор и зависть среди почтенной и верной свиты. Но позже поэт исправляет сложившееся впечатление. Когда Беовульф готовится к схватке с «женочудовищем», Унферт вручает ему свой меч Хрунтинг, и сказитель поясняет, каким образом произошла эта метаморфоза:

> Теперь, отдавая оружие воину,
> Его сильнейшему, не хвастал сын Эгглафа
> Своей могучестью, как прежде случилось,
> Когда упился он брагой на пиршестве, —
> Не он ведь решился, жизнью рискуя,
> На подвиг в пучине, чем честь и славу
> Свою поущербил.
>
> (*Беовульф*, 1465–1471)

Унферт, казавшийся на первый взгляд воплощенной завистью, теперь предстает трусоватым человеком, смелым только за пиршественным столом, но способным на великодушный поступок. Здесь поэт замахнулся на нечто более сложное — он пошел на рискованные шаги, которые неизбежно затруднили его задачу. Но по-другому он вряд ли мог поступить. Его поэтическая манера требует изображать героя подчеркнуто крупными мазками, и если характер сложен, то разные качества должны обнаруживаться одно за другим, чтобы в конце концов сложиться в цельную картину.

В масштабе крупного эпического повествования изображение характера связано с куда большими сложностями и может привести к куда большему непониманию. Пример тому — Ахилл в «Илиаде». Средоточием сюжета «Илиады», как говорит во вступлении сам поэт, является гнев Ахилла, и в первой песни рассказано, как он возник. Агамемнон требует отнять у Ахилла пленницу Брисеиду; Ахилл отказывается, считая это оскорблением своей чести. Сперва он хочет убить Агамемнона, и только вмешательство Афины заставляет его отбросить эту мысль. Он удаляется в палатку и просит о помощи свою

мать, богиню Фетиду. У него созревает план. Он отдает свою наложницу Агамемнону, но, затаив горькую обиду, утешается надеждой на то, что увидит, как его отсутствие в битве обречет Агамемнона и других ахейских вождей на унизительное поражение. Он уверен, и на то есть все основания, что без него ахейцы не смогут противостоять троянцам и те возьмут верх. Так надеется он отомстить и удовлетворить свою уязвленную гордость. План обрисован совершенно открыто. Фетида должна попросить Зевса:

> Пусть он, отец, возжелает в боях поборать за пергамлян,
> Но аргивян, утесняя до самых судов и до моря,
> Смертью разить, да своим аргивяне царем насладятся;
> Сам же сей царь многовластный, надменный Атрид, да познает,
> Сколь он преступен, ахейца храбрейшего так обесчестив.
>
> (*Илиада*, I, 408–412).

Суть задуманного вполне очевидна, с осуществления этой схемы и начинается «Илиада». Точно так же, как Ганелон, движимый обидой на Роланда, замышляет его смерть и гибель его армии, Ахилл ведет к тому, чтобы Агамемнон и его войско потерпели поражение, тогда они наверняка вспомнят и почтят его, Ахилла. К этому героя влечет его оскорбленная гордость.

План начинает работать. Очень скоро отчаянная нужда заставляет Агамемнона и других вождей предложить Ахиллу вознаграждение в надежде, что он вернется на поле брани. Агамемнон готов к унижению и пытается умилостивить Ахилла поистине царской отплатой. Но Ахилл решительно отвергает ее. Казалось бы, в этот момент характер его противоречит исходным мотивам гнева и оскорбленной чести. Теперь Ахилл утверждает, что жизнь человека дороже всех богатств, и велит ахейцам уйти и подумать об ином плане действий. Впрочем, этот взгляд никак не отменяет первого взрыва гнева Ахилла против Агамемнона. У Ахилла было время обдумать свои горести и выработать некую общую теорию. Это вполне соответствует характеру и жизни героя, только Гомер не описывает сам переход от приступа яростного гнева к меланхолической задумчивости и убежденности. Отсутствие связующих нитей обосновано особенностями устного исполнения. Все

поэтические приемы должны быть сконцентрированы на изображении данного эпизода — отказа Ахилла от предложений Агамемнона. Чтобы сделать отказ убедительным, Гомер описывает мрачное состояние души Ахилла и вкладывает в его уста немало высоких слов. Когда дело доходит до этой сцены, слушатели уже более или менее забывают о начальном гневе — их главным образом интересует, что чувствует и говорит Ахилл теперь. Нынешнее состояние героя Гомер и рисует с потрясающим воображением и мощью. Оно не противоречит состоянию предшествующему, а является его тонким развитием, но мы сами должны вставить недостающие звенья в цепочку перехода от первого ко второму.

Третий этап в истории Ахилла наступает после того, как он отвергает ахейское посольство. Он наблюдает за битвой и видит, как и предполагал, что ахейцы терпят поражение и унижения. И тогда, обращаясь к Патроклу, он произносит слова, поставившие в тупик многочисленных комментаторов:

> Ныне, я думаю, скоро колени мои аргивяне
> Придут обнять; нестерпимая более нужда гнетет их.
> (*Илиада*, XI, 609–610)

Это час его торжества, но говорит он так, как будто еще совсем недавно к нему не приходили посланники, прося помощи. Однако противоречие здесь скорее кажущееся. Когда приходило первое посольство, еще оставалась надежда, что ахейцы оправятся, об этом тогда говорил Диомед. Предложения были щедры, но за ними еще не стояло их полное унижение; а именно на это и рассчитывает Ахилл теперь, когда положение ахейцев стало совершенно отчаянным. Нынешние его слова тем самым не противоречат предшествующим событиям, хотя все же оставляют некое ощущение неловкости. Оно оправдано, только если не учитывать особенностей устного сложения поэмы. Поскольку поэт сосредоточен на данном эпизоде и стремится выжать из него все, что возможно, он не делает и даже не подразумевает отсылок к предшествующему — он думает исключительно о том переломном моменте, который описывает сейчас. Соответственно он использует тему, целиком отвечающую этой задаче, ту тему, которая может вызвать вопро-

сы, только если слишком тесно увязывать ее с тем, что происходило прежде. А поскольку слушатели вряд ли будут этим заниматься, то на самом деле вопросов и не возникает. В трех описанных сценах Ахилл в изображении Гомера проходит путь от первого взрыва гнева к углубленным раздумьям о жизни и смерти и наконец к тому моменту, когда его план кажется удавшимся, а триумф окончательным.

Еще одним следствием сосредоточенности поэта на своей непосредственной, сиюминутной задаче становится возможность пожертвовать временно́й последовательностью ради последовательности внутренней. Так, например, Гомер относит события «Илиады» к десятому и последнему году осады греками Трои. Об этом он говорит не единожды[11], и это важно для его главной цели. Переломным моментом «Илиады» становится гибель Гектора, ибо его смерть обрекает Трою на падение. Таков общий замысел, но в поэме есть отдельные эпизоды, которые не вписываются в эту схему и заставляют исследователей предполагать, что иногда Гомер следует традиции, отводившей на Троянскую войну всего несколько месяцев. Безусловно, в первых песнях «Илиады» есть эпизоды, естественные скорее для начала войны, а не для ее десятого года. Когда Гомер приводит список ахейских сил, собравшихся в Авлиде перед отправкой в Трою, он возвращается к самому началу[12]. Когда со стен Трои Елена показывает Приаму главных ахейских вождей, она делает то, что естественно скорее для первого, чем для десятого года войны. Или, скажем, Менелай сходится с Парисом в поединке один на один; эта схватка двух людей, больше других связанных с причинами войны, могла бы произойти в самом ее начале, а не откладываться почти до конца, тем более что обе стороны соглашаются завершить войну в соответствии с исходом их единоборства. В перечисленных случаях мы, вне всякого сомнения, ощущаем, что десятый год войны — не очень-то подходящее время для

[11] См.: *Илиада* II, 134, 295, 328 и далее; XII, 15; XXIV, 765.

[12] Имеется в виду знаменитый «Каталог кораблей» из второй песни «Илиады». Небольшая неточность автора заключается в том, что Гомер не упоминает в этом месте Авлиду, а просто перечисляет войска и вождей, прибывших к стенам Трои, — речь идет не о конкретном моменте войны или приготовления к ней, а просто о количестве сражавшихся. — *Примеч. пер.*

этих событий, и гадаем, почему Гомер поступает именно так.

Дабы рассеять все сомнения, во-первых, следует заметить, что, хотя Гомер, по крайней мере, раз пять упоминает о том, что война длится уже десять лет, каждое такое упоминание так или иначе связано с конкретным моментом повествования. Скажем, во второй песни ссылка на то, что война идет слишком долго, является составной частью замысла Агамемнона проверить моральный дух своего войска. В двенадцатой песни о десяти годах говорится в связи с огромной стеной, которую ахейцы воздвигли для защиты своих кораблей и которая простоит только до конца войны. В двадцать четвертой песни такое упоминание включено в сетования Елены на то, что она очень долго пребывает вдали от своего дома и семьи. Таким образом, Гомер знает о том, что война заняла десять лет, но использует это знание только тогда, когда может специально его обыграть. Оно как будто хранится в глубинах памяти поэта и выходит на поверхность лишь в тех случаях, которые так или иначе с ним связаны. Тогда Гомер прямо указывает на срок, чтобы усилить тот или иной мотив. Но это не означает, что поэт постоянно помнит о времени войны или постоянно чувствует необходимость подчеркнуть ее длительность. Напротив, отсутствие интереса к хронологии кажется естественным для подхода устного поэта; порой он полностью пренебрегает ею, и мы можем уловить, какого результата он таким образом добивается.

Творение Гомера, «Илиада» — поэма об осаде Трои; но описание войны эпизод за эпизодом наподобие хроники противоречит его пониманию поэтического мастерства. Он выбирает ключевой момент и вокруг него группирует отдельные эпизоды. Естественно, он не забывает и об общей теме осады, но использует ее в той мере, в которой она создает широкое поле для действия его основных персонажей. Соответственно ему приходится описывать два войска, в каждом из которых сражается множество знаменитых героев. Он не может просто исходить из того, что слушателям изначально известно, кто из героев на чьей стороне, каков его ранг, история, кем правит каждый из них. Чтобы прояснить все до конца, Гомер и включает в поэму каталог ахейских войск, собравшихся в Авлиде перед отплытием в Трою, и другой, более короткий список их против-

ников-троянцев. Хронологически первый каталог совершенно не к месту — в нем описывается то, что происходило за десять лет до событий «Илиады» и, кстати, даже не в Трое. К тому же каталог не вполне согласуется с прочими частями поэмы. Перечисляя ахейские дружины, Гомер называет нескольких героев, которые принимают весьма малое участие в действии «Илиады» или даже не упоминаются в основном тексте, а иные из них попросту мертвы к началу поэмы. К тому же не всегда их значимость, определяемая размером представляемых ими областей или количеством кораблей, которые они привели с собой, соответствует их роли. Так, например, Одиссей упомянут в каталоге лишь бегло, но это один из главных героев поэмы. Гомер обращается с историческими свидетельствами так, как они того заслуживают. Для него они — своего рода верительные грамоты, но, раз сославшись на них, он может дальше идти своим путем, не столько пренебрегая историей, сколько не слишком беспокоясь по этому поводу. Такие ссылки помогают ему создать именно «Илиаду», описав тот мир, в котором происходят события поэмы. Неважно, что по времени подобные описания предшествуют последнему году осады Трои или что объем содержащихся в них сведений слишком велик для поэмы. Они полезны на своем месте, ибо очерчивают общие рамки повествования и содержат необходимые данные о составе войск, противостоящих друг другу в Троянской войне.

Чуть позже Гомер заставляет Елену с Приамом рассматривать со стен Трои ахейское воинство, и в ответ на расспросы царя Елена указывает ему Агамемнона, Одиссея и Аякса. Неважно, что у Приама было почти десять лет на то, чтобы узнать, кто есть кто. В этот момент мы забываем, что идет десятый год войны; нам хочется познакомиться с главными ахейскими вождями, узнать, как они выглядят. Герои, чей внешний облик и некоторые привычки описывает Елена, в дальнейшем повествовании будут играть важную роль, и бесспорно, очень выигрышно представить их столь живо и непосредственно. Безусловно, любая поэма о Троянской войне так или иначе должна была найти подобные средства представления героя, и Гомер был прав, не позволив себе отказаться от столь полезного приема из-за того, что на самом деле идет десятый год войны. Точно так же обстоит дело с поединком Менелая и Париса. Конечно, са-

мым подходящим временем для него был бы момент, предшествующий всеобщей резне, когда он мог предупредить многие бедствия, предоставив решение спора, из-за которого разразилась война, тем двум людям, которые, собственно, и стали ее причиной. Такой поединок вполне мог являться традиционной составляющей троянской истории, да и в любом случае это весьма удачная тема, ибо два героя сходятся лицом к лицу. То, что их единоборство в конце концов ничего, по сути, не решает, позволяет с большей легкостью отнести его к концу войны, так что в его использовании Гомером нет ничего ошибочного. Но само собой разумеется, что, когда описание поединка было представлено на суд слушателей, которым была адресована поэма, их вряд ли заботило точное время события, их интересовал просто этот эпизод, захватывающий уже сам по себе.

Время представляет собой еще одну сложную проблему для устного поэта. Он не знает легкого пути для описания одновременных событий. В книжном тексте это очень нетрудно сделать, но устный поэт, с его сосредоточенностью только на одном событии в какой-то момент времени, не имеет под рукой средств, чтобы сообщить, что в данную минуту в каком-то месте происходит что-то еще. Его путь — отказаться от сложностей и изобразить последовательно, одно за другим, события, в реальности происходившие одновременно. Именно так поступает автор «Песни о Роланде» в эпизоде Ронсевальской битвы. Мы видим серию небольших поединков, и человеку прозаичного ума может показаться, что в то время, как Роланд сражается с сарацинами, Оливье, Турпен и остальные ничего не делают. Конечно, автор совсем не имеет этого в виду, но у него нет доступных средств, чтобы описать действия, случившиеся в один отрезок времени. Очевидно, что Гомер сталкивается с подобными трудностями в батальных сценах «Илиады». В какое-то мгновение он замечает, что сраженье протекало

> Долго, как длилося утро и день возрастал светоносный, —
> (*Илиада*, XI, 84)

и говорит, что оно шло до полудня. Затем, много позже, Гомер отмечает, что битва велась

> Долго, доколе светило средину небес протекало.

(*Илиада*, XVI, 777)

Между этими временны́ми точками могло, в лучшем случае, пройти только четыре часа, однако за это время произошло громадное количество поединков. Различные воины выходили на бой, сражались изо всех сил и удалялись. Аудиторию, возможно слушавшую поэму по частям, не особенно озаботило отсутствие точных временны́х указаний, и единственным для Гомера способом поведать о множестве одновременных действий было представить их как череду событий. В самом начале «Одиссеи» певец сталкивается с еще более тяжелой проблемой. У Гомера есть две основные темы, которые он в течение некоторого времени разрабатывает обособленно друг от друга; первая — это линия Телемаха, события на Итаке и поездка Телемаха в поисках известий, вторая — отплытие Одиссея с острова Огигия. Гомер начинает с первой темы, с совета богов, который посылает Афину на Итаку, где она и дает действию ход. Рассказ об этом занимает четыре первые песни, а затем приходит очередь Одиссея. Речь о нем шла и на первом совете богов, тем не менее кто-то мог не слышать начальных строк, кто-то — забыть отдельные детали. И Гомер рассказывает о решении богов еще раз. Второй совет богов — это тот же самый совет, что и первый, однако на сей раз он приводит не к прибытию Афины на Итаку, а к появлению Гермеса на Огигии с приказом Калипсо отпустить Одиссея. Механизм очень прост, другие поэты не прибегают к нему, но мы можем видеть, какую пользу приносит он Гомеру, которому приходилось делать каждый раздел своего повествования ясным и согласованным.

В дополнение к особым трудностям, связанным с техникой устного сложения, героический поэт вынужден сталкиваться и с иными сложностями, проистекающими из самой природы поэтического материала, по большей части традиционного. Когда он заучивает формулы и приемы, у него в голове очерчиваются и общие контуры истории, которых он в целом старается придерживаться. Певец может, конечно, придумать и новый сюжет, однако его слушатели обычно ожидают от него изложения знакомых сказаний, даже если он и дает им свою,

индивидуальную трактовку. Поэт волен изобретать новые детали внутри заданной схемы и даже менять достаточно важные составляющие сюжета. Слагая песнь, он черпает сюжеты из традиционных преданий и складывает их на свой лад. Здесь тоже есть свой риск. Поскольку сюжеты одновременно и следуют традиции, и отходят от нее, поэт не всегда может прояснить все важные для него места или воспользоваться большинством драматических возможностей. Поскольку он, вероятно, знаком с несколькими различными версиями одного сказания, он может смешать их и создать нечто не очень стройное и не очень напряженное. Разумеется, хорошие поэты осознают эту опасность и обычно преодолевают ее, однако другие, менее уверенные в себе и менее одаренные, могут попасть в эту ловушку и сотворить нечто беспомощное и путаное. Это вряд ли справедливо по отношению к тем сказителям, чьи поэмы были записаны в давние времена, но вполне применимо к живущим ныне певцам, чьи импровизации зафиксированы в последние годы. Благодаря их случайным промахам мы можем понять, с какими сложностями сталкивался Гомер или авторы «Беовульфа» и «Песни о Роланде».

Опытный сказитель, хорошо знающий свои истории и многократно их рассказывавший, может впасть в излишнюю самоуверенность и упустить из виду важные детали. Он может заниматься своим ремеслом с такой легкостью и автоматизмом, что сохраняет в повествовании некоторые места, не понимая до конца их смысла или не разъясняя их. Например, знаменитый русский сказитель по прозванию Бутылка[13] рассказывает историю о жене Ставра, которая пытается вызволить своего мужа, переодевшись мужчиной и проникнув в палаты князя Владимира. Владимир и его дочь слегка подозревают ее и готовы подвергнуть испытанию, чтобы узнать, какого она пола. Одно из испытаний заключается в том, что она должна лечь в постель, и по оставленному отпечатку можно будет понять, кто она. Бутылка описывает этот эпизод очень невнятно. Мнимый мужчина, по непонятным причинам, действует следующим образом:

[13] Речь идет о сказителе Абраме Евтихиевиче Чукове, крестьянине дер. Горки Повенецкого уезда. См. подробнее: Рыбников I. С. 141. — *Примеч. пер.*

Как шел он во ложню во теплую,
Ложился на кровать на тесовую,
Головой-то ложился где ногами быть,
А ногами ложился на подушечку.
Как шел туда Владимир стольно-Киевский,
Посмотреть во ложню во теплую:
Есть широкия плеча богатырския[14].

Чтобы осознать всю важность этого маневра и его воздействия на Владимира, нам следует обратиться к другой версии, где Владимир обещает дочери провести испытание, говоря о нем словами, не оставляющими никаких неясностей:

А мы его спроведаем,
Положим на перину на царскую:
Буде мужчина, – под плечами буде ямина,
А женщина, – буде под жопою[15].

Жена Ставра разгадывает хитрость князя и выходит из положения, положив на подушку ноги. Бутылка же, по забывчивости или по невнимательности, оставляет это место непроясненным.

Другой русский сказитель, Федотов, допускает такие же промахи в своей замечательной былине о Василии Буслаевиче. Василий у него – этакий самонадеянный плейбой, чей буйный нрав выливается в нападки на его собратьев-горожан и во множество проблем и неприятностей. Его мать делает все, чтобы образумить сына, но ее первые попытки увенчиваются унизительной неудачей, и в рассказе Федотова об этом сквозит некоторая нерешительность. После напрасной попытки убедить жителей Новгорода принять от имени Василия подарки она ведет себя, на первый взгляд, необъяснимым образом:

Тут честна вдова Амельфа Тимофеевна

[14] Рыбников I. С. 207.

[15] Гильфердинг II. С. 410. Этот вариант былины о Ставре и его жене Василисе Микуличне записан от сказительницы Домны Васильевны Суриковой, крестьянки дер. Конды Сенногубской волости. См. подробнее: Гильфердинг II. С. 386. – *Примеч. пер.*

Воротилася со честна пира
И ударила своей ножкой правою
Во тую во стоечку кленовую, –
И стоечка улетела на задний тын,
Задний тын весь поразсыпался.
Василий спит поутру, проклаждается,
Над собой невзгодушки не ведает[16].

Чтобы понять происходящее, мы должны взглянуть на другую версию сюжета, где обнаружится, что матушка Василия спрятала его дубину, дала ему спящее зелье и заперла его в доме. Позже в былине встретится еще одно такое же темное место. Василий идет со своей дубиною:

И стретится Василию старчище Андронище
На том на мосточке на Волховом,
И несет на голове Софеин большой колокол.

Федотов опускает целый эпизод, рассказывающий о том, что после того, как Василий дрался какое-то время и убил некоторое число горожан, остальные пришли к его матушке, и она дала им совет упросить его крестного отца, старого монаха, утихомирить Василия. Монах делает все от него зависящее, но гибнет от руки крестника. Возможно, аудитория знала сюжет достаточно хорошо, чтобы не обращать особого внимания на этот важный пропуск, и тем не менее пример отлично показывает, какие трудности возникают в процессе устного сложения.

Характер традиционного материала может порождать множество любопытных ситуаций. Если сказание широко распространено и входит в репертуар многих певцов, оно может оформиться в несколько версий, которые порой никак не связаны друг с другом и со временем начинают функционировать как отдельные эпизоды карьеры героя. В подобных случаях мы имеем возможность распознать базовый сюжет и увидеть, как он развивался в различных направлениях. Однако поэт, которому интересно все, что случилось с героем, может не заметить или не обратить внимания на то, что два или три рассказа являются, по сути, вариациями единого сюжета, и соединить их

[16] Рыбников I. С. 373.

в одной поэме. Иногда это приводит к забавным результатам. Любимейший русский былинный сюжет — рассказ о поединке Алеши Поповича и Тугарина Змеевича. Существует множество вариантов описания их поединка, в которых Алеша убивает Тугарина всякий раз по-разному. И эта неоднозначность привела к странному результату, в частности, в той версии, что была записана Киршей Даниловым[17]. Повествование распадается на две части. В первой части Алеша встречает Тугарина, отвергает его предложение о дружбе, срубает ему голову, забирает его наряд и уезжает к князю Владимиру. Перед нами цельный рассказ, и ничего больше, чем сказано в нем, казалось бы, не требуется. Однако сказитель продолжает и ведет речь о том, как Тугарин поехал вслед за Алешей, как дважды Алеша бросил Тугарину вызов на поединок, как состоялся бой, завершившийся смертью Тугарина. Совершенно понятно, что произошло. Певец знал два варианта сказания. В одном Алеша убивает Тугарина в поле, в другом — в Киеве. По каким-то причинам поэт считал, что должен рассказать обе версии; это он и делает весьма неуклюжим способом, возвратив Тугарина к жизни после того, как тот был убит.

Такие случаи показывают, как может провалиться попытка использовать одновременно две версии одной и той же темы, и тем не менее некоторые поэты проделывают это вполне успешно. Если исходная тема достаточно проста, а варианты ее трактовки достаточно изобретательны, мы с трудом заметим, что перед нами две версии одной темы, и, даже заметив, вряд ли впадем в негодование. Вполне возможно, что в «Беовульфе» удвоенная схема подвигов героя — сначала бой Беовульфа и Гренделя в палатах Хродгара, а затем сражение Беовульфа с матерью Гренделя в ее логове — по сути является двойной интерпретацией единой темы битвы героя с чудовищем и его матерью. В сходном сюжете, как, например, в сказании об Орме Могучем, герой сталкивается одновременно с чудовищем и его матерью в их логове и убивает там их обоих. Можно предположить, что автор «Беовульфа» знал версию, согласно которой герой совершил свой подвиг не во дворце, а в жилище чудовища, поскольку он делает так, чтобы Беовульф обнаружил в пещере тело Гренделя и отсек ему голову:

[17] Киреевский II. С. 74 и след.

За те злодейства
он поплатился! — сыскал отмститель
труп Гренделя в зале, плоть изувеченную, —
таким, спасаясь, бежал враг из Хеорота,
с места схватки; далеко отпрянула
мертвая туша, когда от тулова
отъяло лезвие огромную голову.
(*Беовульф*, 1584–1590)

Поэт искусно соединяет оба варианта, и нет ощущения противоречивости или неловкости. К тому же мы может понять, почему он так сделал. Вводя два поединка, один во дворце, а другой в пещере, поэт обогащает сюжетную ситуацию и получает возможность добиться большего успеха. Битвы отличаются одна от другой, каждая из них имеет свои характерные черты, и у нас нет чувства, что поэт повторяется.

Что-то подобное, вероятно, можно увидеть и в «Эпосе о Гильгамеше». Когда Гильгамеш спрашивает у Утнапишти о тайне бессмертия, то получает следующий ответ: он должен продержаться без сна шесть дней и шесть ночей и тогда может надеяться узнать, кто соберет богов, чтобы помочь ему. Гильгамеш пытается исполнить это, но из-за присущей человеку слабости терпит поражение. После этого Утнапишти рассказывает еще об одном способе стать бессмертным: Гильгамеш должен достать цветок из глубин моря. Гильгамешу удается найти его, но змея крадет цветок, и у него опять ничего не получается. Эти два эпизода вполне самостоятельны, и их последовательное появление подчеркивает те почти немыслимые трудности, с которыми сталкивается Гильгамеш, пытаясь осуществить желаемое. Мы, однако, можем предположить, что исходно это были две взаимоисключающие версии рассказа о том, каким образом Гильгамеш пытается избежать смерти. Для повествования было бы достаточно и одного такого эпизода, ведь он в полной мере иллюстрирует мысль о неспособности людей нарушить божественные установления, но мы можем понять, почему поэт сочетает оба варианта. В первом эпизоде Гильгамеш терпит поражение, потому что он человек, и сон оказывается сильнее его; во втором — из-за злого случая, пославшего змею выкрасть у него награду в тот момент, когда он завоевал ее. Повтор усиливает ощущение неудачи, и нет никаких сомнений, что он применен не случайно.

Сочетание различных трактовок одной из основных тем можно не единожды обнаружить в «Одиссее». Важнейшая из таких базовых тем — возвращение героя через много лет домой, где его ожидает столкновение с врагами и встреча с женой, которая не узнает мужа. Подобные сказания слагались не только об Одиссее, но и о других героях, существует множество возможных вариантов. В какой-то момент мы можем наблюдать, как Гомер комбинирует два из них. Вернувшийся герой — великий стрелок, прославившийся своей доблестью, он способен обращаться с луком так, как вряд ли сумеет кто-либо другой. По мере того как становится понятно, кто же он на самом деле, ему приходится продемонстрировать свое превосходство над врагами в силе и мастерстве. Здесь Гомер вводит два мотива, которые когда-то могли быть альтернативными вариантами одной темы. Первый заключается в том, что Одиссею удается натянуть тетиву лука, тогда как женихи терпят фиаско; второй — в его показательном выстреле сквозь линию установленных в зале колец. Первое испытание показывает его силу, поскольку только он один способен согнуть лук и натянуть его; второе испытание демонстрирует его мастерство — выстрел вызывает изумление и удивление. В «Одиссее» оба мотива соединены вместе и являются подготовкой к сцене избиения женихов. Однако мы можем предположить, что изначально каждый из них применялся отдельно, и единственная цель, которой они служили, это доказательство превосходства героя. Гомер очень искусно встраивает оба действия в сюжет поэмы. Натягивание лука унижает и пугает женихов и заставляет их заподозрить, что они столкнулись с опасным противником; приготовление к выстрелу с предполагаемым последующим соревнованием означает, что Одиссей имеет достаточный запас стрел, и именно с их помощью в скором времени ему удастся уничтожить женихов. Здесь нет никакого противоречия или неувязки, два варианта одного мотива применяются для двух разных, отличающихся друг от друга действий.

Еще один пример использования этого приема в «Одиссее» можно обнаружить в эпизодах с Киркой и Калипсо. В пребывании Одиссея у той и у другой просматривается несколько очевидных совпадений. Каждая из них — богиня, обитающая на далеком острове; каждая любит Одиссея и даже пользу-

ется некоторой, пусть и недостаточной, взаимностью; и каждая в результате отпускает его домой. За двумя этими эпизодами стоит единая тема — богиня любит человека, но вынуждена в положенный срок отпустить его обратно к людям, в земную жизнь, к которой он привязан больше, чем к ней. Однако Гомеру удалось сотворить два таких замечательных варианта одной и той же исходной темы, что получилось два совершенно различных эпизода. Кирка живет во дворце, Калипсо — в пещере. Кирка — колдунья, которая превращает людей в диких животных; Калипсо — нежная и гостеприимная хозяйка. Одиссей приплывает к острову Кирки на корабле вместе со своими спутниками, а на остров Калипсо — один, потерпев кораблекрушение. Кирка отпускает Одиссея по его просьбе; Калипсо дает ему уехать по просьбе богов. Кирка говорит герою, куда плыть и что делать; Калипсо лишь помогает ему собрать еду и поставить паруса. Высказывалось предположение, что Гомер выдумал Калипсо, потому что ему было необходимо надолго задержать Одиссея перед возвращением домой[18]. Как бы то ни было, очевидно, что имена богинь указывают на некую изначальную разницу их характеров. Кирка, «ястреб»[19], была когда-то колдуньей; Калипсо, «укрывательница», принадлежит к тому роду божественных существ, с которыми человек может пребывать только вне пределов обычного мира. Различие между ними, вероятно, обозначилось еще в догомеровские времена. Гомер искусно использует эту разницу, так что мы даже не замечаем, что он вводит в повествование два варианта одной базовой темы.

Сочетание вариантов в рамках единой поэмы, подобной «Одиссее», становится более наглядным, если принять во внимание то разнообразие форм, которые один и тот же сюжет может приобретать в разных малых песнях. Это показывает, насколько свободно поэты развивают и обрабатывают привычные темы и каким гибким материалом они являются. Традиция может снабдить певца исходным материалом, но она оставляет ему разумное право обойтись с ним по-своему.

---

[18] W.J. Woodhouse. *The Composition of Homer's Odyssey*. Oxford, 1930. P. 215 ff.

[19] Имеется в виду созвучное имени богини существительное κίρκος, означающее либо «ястреб» или «сокол», либо «волк». — *Примеч. пер.*

Поэт должен следовать основным контурам сюжета, в остальном же волен делать то, что ему нравится. Так, существует несколько популярных русских сюжетов, которые записаны в многочисленных версиях, и, несмотря на то что нет одинаковых произведений, основная повествовательная схема выглядит довольно постоянной, при том, что детали сильно разнятся. Так, например, сказание о Садко, богатом купце из Новгорода, возможно, восходит к тем временам, когда Новгород, как центр русской цивилизации, господствовал над Киевом. Былины о Садко слагались в разных, значительно отдаленных друг от друга, частях русской земли, и все же в целом они восходят к общей основе. Во всех вариантах Садко, бедный гусляр, завязывает дружбу с Морским царем или каким-то схожим персонажем и благодаря этому обретает большое богатство. То, как это происходит, варьируется. В версии Сорокина[20] бедный гусляр Садко, поняв, что Новгороду уже не нужны его песни, уходит к Ильмень-озеру, где ему является Морской царь, который говорит, что наградит Садко за его музыку, и советует ему поспорить, заложив голову против всего богатства Новгорода, что в Ильмень-озере есть рыбы с золотыми плавниками. Садко принимает его совет, бьется об заклад, выигрывает спор и снаряжает флотилию из тридцати кораблей. Другая версия была записана Киршей Даниловым[21]. Садко — странник с Волги, который приходит искать удачи в Новгороде. Волга-река просит его передать поклон Ильмень-озеру, и когда Садко исполняет наказ, появляется юноша, который дает ему тот же самый совет, что и в версии Сорокина, и это приводит к тем же самым последствиям. В даниловской версии Садко не является новгородцем и не имеет дела напрямую с Морским царем. Что у обеих версий общего, так это совет, исходящий от Ильмень-озера, и богатство, полученное в результате. Нет сомнений, что часть расхождений объясняется тем фактом, что даниловская версия происходит из волжских земель, и именно поэтому Волга действует в ней как персонаж. Но даже в этом случае основная линия сохраняется, хотя само сказание, прежде чем Кирша Данилов записал свою

[20] Рыбников II. С. 243–254.
[21] Киреевский V. С. 45 и след.

версию, должно было насчитывать несколько веков существования.

Вариативность такого рода встречается и в двух сербских песнях, рассказывающих о том, как Марко Кралевич узнает и добывает обратно саблю своего отца. В обеих песнях отца ранят в битве и он просит помощи у турка, который в ответ убивает его и забирает его саблю; в свой срок Марко в руки случайно попадает сабля, надпись на которой говорит ему, что оружие принадлежало его отцу, тогда он убивает турка — хозяина сабли и берет ее себе. Внутри этой схемы происходят значительные изменения. В одном случае владельцем сабли является турецкий воин[22], в другом же — торговец, продающий свои товары и среди них саблю[23]. В одном случае сабля переходит из рук в руки, потому что никто не может вытащить ее из ножен, до тех пор пока ее не берет в руки Марко, которому удается вынуть саблю; в другом — подобное испытание отсутствует, а о принадлежности сабли отцу Марко говорят имена на ее лезвии[24]. Эти различия порождают и разность самих песен. Первая песня выстроена более изобретательно, нежели вторая, и есть определенная закономерность в том, что Марко забирает саблю у человека, который на самом деле убил его отца, а не из случайных рук, получая тем самым возможность отомстить надлежащим способом, что он и делает, когда убивает турка и сбрасывает его тело в ту самую реку, куда было сброшено тело его отца. Многочисленные варианты сюжета возникают из практики устного сложения песен. Сказитель воссоздает старую историю на свой лад, вновь делая ее интересной аудитории. Существование таких вариантов одной и той же песни показывает, насколько подвижна и изменчива устная традиция, а также помогает объяснить, что перед сказителем, когда он слагает масштабную поэму, открывается

[22] Караџић II, 245 и след.

[23] Там же. II, 248 и след.

[24] Здесь Боура не совсем точен, поскольку подсказка в виде имен, появляющихся на лезвии сабли, есть и в первой приведенной Караджичем версии (*Кралевич Марко узнает отцовскую саблю*). Данная песня могла бы послужить хорошим примером только что разобранного Боурой случая соединения в одном тексте двух вариантов интерпретации одной и той же темы/мотива. Кроме того, и во второй песне Марко получает саблю от убийцы своего отца. — *Примеч. пер.*

множество возможностей, и его задача — продемонстрировать свое умение приспособить выбранную версию к общему ходу повествования.

Заданная форма сказания не обязательно подразумевает, что один и тот же персонаж всегда должен быть связан с определенными событиями. Связь эту можно разорвать, а происходящее приписать другому действующему лицу. Таким способом героическая поэзия обогащает свое содержание, помещая старый персонаж в новые обстоятельства, а новый — в старые. Когда певец берет новую тему и вводит ее в свой репертуар, то это, скорее всего, означает, что он будет строить ее по традиционной схеме и использовать для этого темы, которые прежде применялись в совершенно других условиях. Например, сербская песнь «Лазар Мутап и Арапин»[25] имеет отношение к определенному историческому лицу, жившему во времена восстания 1803 года, однако рассказ, изложенный поэтом, мало связан с историческими событиями или с тем периодом времени, в который он помещен. В песни этой Лазар решает проблему с уплатой пошлины, сражаясь с Черным Арапом и отрубая ему голову. Тема это традиционно связана с Марко Кралевичем[26], который исторически был старше Лазара Мутапа на несколько столетий. В этих двух песнях разнятся обстоятельства, касающиеся уплаты пошлины, но основная ситуация и ее разрешение одинаковы, сходны даже отдельные детали, как, например, функция коня героя. Когда Марко в гневе скачет, чтобы потребовать справедливости от Арапа, его конь Шарац выбивает копытами огонь и ноздрями выдыхает пламя; конь Лазара, хотя и не совершает точно таких же действий, тоже несется вперед, разделяя со своим хозяином его ожесточение и гнев:

> После Лазар вскочил на скакуна...
> Поскакал скакун прямо по полю,
> Как звезда по безоблачному небу.

Возможно, конечно, что песня чем-то существенным обязана и другим произведениям, но даже если это и так, она все рав-

[25] Караџић IV, 208 и след.; Morison. P. 164 ff.
[26] Там же. II, 299.

но остается примером того, как при помощи включения в повествование элементов, уже закрепленных в традиции для описания другого и более древнего сюжета, может быть обработан новый сюжет.

Если сюжет достаточно привлекателен и возможности его использования достаточно широки, он может иметь долгую историю, будучи приспособленным к самым различным персонажам. В «Одиссее» намек на такого рода ситуацию содержится в рассказе о Навсикае. В основе его, предположительно, лежит сюжет о герое, которого после кораблекрушения выбрасывает на незнакомый берег, где его и выхаживает царская дочь. Наиболее ранняя версия данного сюжета обнаруживается в египетских сказаниях, датируемых примерно 2000 годом до н.э. В них говорится о человеке, выброшенном на остров после кораблекрушения; он выходит на берег и прячется в лавровом кусте. К нему подползает красивая змея, чья чешуя сверкает золотом и лазуритом, и спрашивает его о том, кто он, затем она уводит его с собой в великолепное жилище, говорящее о богатстве ее страны, дарит подарки и отправляет его на лодке домой. По сути, это история пребывания Одиссея у феаков, правда, с двумя важными изменениями. Змея — не человек, а просто змея; и не прелестная девушка, а правительница острова. На эту древнюю тему, которая могла прийти к нему длинным окольным путем, претерпев множество изменений и вариаций, Гомер наслаивает другой древний мотив. Незнакомка, спасающая потерпевшего кораблекрушение мужчину, не просто царская дочь, она влюбляется в него и выходит за него замуж. Это не может произойти с Одиссеем, который должен вернуться к Пенелопе, тем не менее Гомер вполне отдает себе отчет в возникающих ассоциациях и вскользь искусно намекает на них. Когда Одиссей обращается к Навсикае с мольбой о помощи, он говорит почти как влюбленный, сравнивая ее с юным пальмовым побегом и называя ее родителей и братьев трижды благословенными в ней (VI, 149 и след.). Он даже касается темы замужества, подобно тому как несколько раньше намекала на него Афина, посылая Навсикаю туда, где высадился Одиссей (VI, 149 и след.). Гомер знает, что брак является составным элементом этой темы, и потому заставляет Одиссея упомянуть о нем мягко и осторожно. Встреча Одис-

сея и Навсикаи — это плод слияния двух древних устойчивых моделей. Две темы, исходно самого общего характера — они могли быть применены к любому герою и любой девушке, — здесь оказываются сведенными вместе, приобретая тем самым неповторимую оригинальность.

Коль скоро устный поэт разрабатывает сюжеты, чаще всего хорошо знакомые, он может иногда добиться неожиданного эффекта, сделав вид, что ведет повествование к одному исходу, тогда как на самом деле оно движется совершенно в другую сторону. Сама гибкая и изменчивая природа его материала облегчает сказителю эту задачу. Если сюжет существует в большом количестве вариантов, аудитория никогда до конца не знает, какой именно изберет поэт, и у него есть возможность поразить своих слушателей каким-то неожиданным ходом, создав в конечном счете нечто новое и оригинальное. Что-то подобное происходит в «Песни о Роланде», когда в самый разгар сражения поэт вдруг приостанавливает рассказ о ходе битвы для того, чтобы осудить Ганелона за его предательство и предсказать ожидающую его судьбу.

> Дурную службу тогда сослужил он им,
> В Сарагосу придя, он продал их.
> Потом утратил жизнь свою и члены,
> При дворе в Ахене, к виселице приговорен;
> И тридцать родичей с ним, из его клана,
> Были повешены, совсем того не ожидая[27].
> (*Песнь о Роланде*, 1406–1411, *букв. пер.*)

Мы вправе ожидать, что Ганелон будет повешен, и та же мысль возникает позже, когда Пинабель уверяет его:

> Немедленно вы будете свободны,
> Есть ли меж франков хоть один, кто решится вас повесить?
> (*Песнь о Роланде*, 3788–3789, *букв. пер.*)

---

[27] В русском переводе Корнеева последние три строки звучат следующим образом: «Был в Ахене разорван он конями./ Подверглось тридцать родичей с ним казни. — / Никто из них не вымолил пощады» (1409–1411). С. Боура следует тексту оригинала, где сказано, что Ганелона осудили «быть вздернутым на дерево» (Puis en perdit et sa vie et ses membres/ El plait ad Ais en fut juget a prendre). — *Примеч. пер.*

В конце поэмы Ганелона не вешают, а привязывают к четырем коням и разрывают на части. Нет сомнения, что в каких-то версиях он был повешен, и аудитория могла бы ожидать этого и в данном случае, но у поэта в запасе есть кое-что более страшное, на что он даже и не намекает. Наоборот, он умело ведет нас по ложному следу до тех пор, пока истинный способ казни не произведет на нас должного впечатления своей неожиданностью.

Что-то в этом роде, видимо, случается и в «Беовульфе». Когда Беовульф вооружается для битвы с матерью Гренделя, следует довольно пространное описание его оружия: сначала лат, затем шлема и, наконец, меча Хрунтинга, который вручает ему Унферт. Об этом мече поэт сообщает, что он никогда не знал поражения в бою, и предполагает, что он снова поработает на славу:

> Тот меч не дрогнет — не раз бывал он,
> клинок острёный, в работе ратной.
> (*Беовульф*, 1463–1464)

Однако, когда дело доходит до самого поединка, обещанное не исполняется. Беовульф бросается на чудище, но меч подводит его:

> Но тут он понял, что луч сражений
> над ней не властен, ее не ранит
> меч остролезвый, он бесполезен
> здесь, в этой битве, шлемодробитель,
> издревле слывущий острейшим в сечах,
> всесокрушающий — впервые слава
> меча лучистого тогда помрачилась.
> (*Беовульф*, 1522)

Вряд ли произошла ошибка, поскольку эпизод этот следует совсем скоро за первым упоминанием о мече, скорее, легче предположить, что поэт сначала вел нас к одному варианту битвы, а затем придумал нечто совсем иное. Возможно, мы сумеем понять, зачем ему это понадобилось. Хрунтинг и вправду удивительный меч, но он не такой необычный и чудесный, как тот меч, который Беовульф обнаруживает на полу

в логове чудовища и которым он пронзает ее шею. Это непредвиденный ход, но даже он не изумляет так сильно, как другая деталь: Беовульф сносит мечом голову Гренделя, и меч тает, как лед. Поэт заранее замыслил свой маленький сюрприз и замечательно осуществил его.

Искусство создания неожиданного эффекта проявляет и Гомер в важнейшей, переломной сцене «Илиады». После гибели Патрокла от руки Гектора, Ахилл не находит успокоения до тех пор, пока не мстит, окончательно и бесповоротно, убийце своего друга. Вполне вероятно, что в каких-то более древних версиях этого эпизода Ахилл сначала волочил Гектора живым за колесницей, затем отрубал ему голову и бросал его тело псам[28]. Гомеровская трактовка эпизода свидетельствует о том, что он был знаком с этими сказаниями и даже воспользовался ими. Он заставляет нас поверить, что именно так и поступит Ахилл в «Илиаде». Прежде чем броситься на поиски Гектора, он обращается к мертвому Патроклу с такими словами:

> С честью тебя погребу; но не прежде, как здесь я повергну
> Броню и голову Гектора, гордого смертью твоею!
> (*Илиада*, XVIII, 334–335)

Позже он угрожает выкинуть тело Гектора псам:

> ...но Приамова сына,
> Гектора, нет! не огню на пожранье – псам я оставлю.
> (*Илиада*, XXIII, 132–133)

Мы ожидаем в конце чего-то столь же устрашающего, однако события разворачиваются совершенно иначе. Афродита отгоняет собак и смазывает тело Гектора амброзией, чтобы спасти его от гниения. Аполлон же тем временем навешивает над ним темное облако, чтобы солнечные лучи не породили в трупе червей. Гомер вовсе не собирается позволять Ахиллу обращаться с мертвым человеком таким неподобающим образом. У него в запасе есть и кое-что другое. Финал «Илиады» предваряется чудесной сценой, когда сострадание к старому При-

[28] *Энеида* II, 273.

аму, пришедшему выкупить тело Гектора, исцеляет ярость и гнев Ахилла. Думается, что это собственное изобретение Гомера, и чтобы осуществить свой замысел, он не мог допустить надругательства над телом Гектора.

Другой род ошибочного толкования связан с трудностями, возникающими перед устным поэтом тогда, когда он создает полномасштабное произведение. Как мы уже видели, певец естественным образом организует свою поэму как череду эпизодов, каждый из которых можно было бы изложить отдельно как самостоятельную песнь, и тем не менее он выстраивает их в единое целое, а потому должен не выпускать из виду общую цель повествования. Очень вероятно, что рано или поздно поэт обнаружит, что смысл того или иного эпизода сильно страдает, если аудитория не знает, какие события происходили до этого. Он, конечно, может считать это знание чем-то само собой разумеющимся и смело двигаться вперед. Иногда, правда, это трудно сделать, особенно если певец подходит к концу длинного повествования и ощущает естественное желание хорошо завершить поэму, подводя итог всему, что случилось прежде. Что-то схожее чувствовал, вероятно, и Гомер, завершая «Одиссею». В двадцать третьей песни, когда Одиссей после двадцатилетнего отсутствия наконец воссоединяется с женой, они, как и следовало ожидать, рассказывают друг другу все, что произошло за время разлуки. И тогда как рассказ Пенелопы занимает три строчки, повествование Одиссея растягивается на тридцать пять строк, и это не что иное, как краткое резюме всего, что выпало на его долю между отъездом из Трои и возвращением на Итаку[29]. Другими словами, перед нами конспект того, о чем повествует «Одиссея», и, должно быть, рассказ вставлен сюда именно по этой причине. Все выглядит так, как если бы Гомер почувствовал потребность обобщить свою историю, прежде чем двинуться вперед к финальной сцене. Данный фрагмент породил некоторые проблемы, и даже в античности отдельные ученые полагали, что он и следующие за ним события были добавлены к «Одиссее», оканчивавшейся встречей Одиссея и Пенелопы. И все же мы, возможно, сумеем понять причины, побудившие Гомера вставить в поэму это резюме. Его

[29] *Одиссея* XXIII, 310–343.

длинное сказание подходит к концу, но у него еще есть что сказать. Прежде чем перейти к этим событиям, он должен привести в порядок разрозненные странствия Одиссея, придав им окончательное оформление. Перечисление всего случившегося контрастирует с безмятежной атмосферой встречи с Пенелопой. После всех опасностей и невзгод Одиссей наконец вернулся домой. Коль скоро главная тема поэмы — его возвращение, разумно показать в конце, каким оно было и чего оно стоило.

Еще более замечательный пример использования этого приема можно обнаружить в «Беовульфе». Возвратившись домой, Беовульф сообщает Хигелаку о том, что с ним случилось, и излагает историю своих битв с Гренделем и его матерью вместе с небольшим отступлением о хадобардах — все это занимает 150 строк (2000–2151). Правда, рассказ добавляет ряд важных деталей к событиям, о которых уже шла речь: стража, убитого Гренделем, звали Хандскио; Грендель намеревался утащить Беовульфа в мешке, напоминающем охотничью сумку; Беовульфу удалось отсечь женочудовищу голову своим мечом. Однако ясно, что не ради того, чтобы сообщить эти мелкие детали, певец сложил столь длинный отчет. Более вероятным кажется то, что он ощутил некоторую потребность в подобном обобщении, дабы завершить первую часть своего сказания, повествующего о приключениях героя в Ютландии. Он приезжает домой и докладывает о своих странствиях Хигелаку, который соответственно поражен рассказом Беовульфа и щедро награждает его. Конечно, Беовульфу надо сообщить о случившемся, но надо ли поэту делать его отчет таким длинным? Разве не мог он обойтись несколькими строками? Утверждение, что отрывок интерполирован в основной текст, ничего не объясняет, поскольку любой аргумент в пользу позднейшей вставки фрагмента в равной степени подходит и для мотивации того, что он включен в повествование самим поэтом. Очевидно, он видел некие преимущества в подобном приеме. Возможно, он считал, что его история нуждается в величественном и спокойном завершении, не слишком резком и не слишком эмоциональном, и добивается этого собственными методами, сводя воедино все произошедшие события. Но возможно и другое объяснение: рассказ о возвращении Беовульфа мог существовать в виде отдельного эпизода, и тогда, без кратко-

го перечисления того, что ему предшествовало, он терял всю полноту своего смысла и значения. Так или иначе, мы вряд ли можем усомниться в том, что отрывок был сложен тем же самым поэтом, поскольку интерполятору едва ли было бы интересно просто пересказывать то, о чем более пространно рассказывалось прежде.

С окончанием длинной поэмы связана порой и еще одна сложность. Достигнув кульминации и разрешив ее, поэт, похоже, не в состоянии расстаться со своей поэмой, более того, он переходит дальше к тому, что выглядит почти как новый эпизод или даже намек на новую поэму, которая появится следом. Вместо того чтобы собрать воедино все ослабшие нити повествования, певец вводит некую новую перспективу, подсказывающую нам, что близится еще один виток действия. Нечто подобное встречается и в «Одиссее». После того как Одиссей расправляется с женихами, а жена и отец узнают его, мы вправе ожидать завершения истории, но, прежде чем сделать это, Гомер рассказывает о том, как несколько мужей Итаки, товарищей женихов, решили напасть на Одиссея, но были остановлены вмешательством Афины. Эпизод этот обладает особым эффектом. После всех волнений сцена эта скорее выполняет функцию антикульминации, и чувство победы сменяется нотами беспокойства и неуверенности. Возможно, именно таким и был замысел поэта, но мотивы, двигавшие им, определить не так просто. Вероятно, он чувствовал, что мужа, подобного Одиссею, чья жизнь протекала в постоянной опасности, едва ли ожидает сколько-нибудь прочный мир даже после расправы над врагами в своем доме. Такое объяснение может быть вполне справедливым. Героический мир живет в таком постоянном напряжении, что некоторым поэтам чужда даже сама мысль о покое. И примечательно, что Гомер закончил свою великолепно замысленную поэму таким неловким образом. Противостояние мужей Итаки кажется чуждым его главной теме, оно лежит за пределами подлинных странствий Одиссея. Другое толкование, возможно, лучше. Героические сказания складываются, как мы видели, в циклы; имеется в виду, что определенные герои связаны с определенными эпизодами. То, что путь Одиссея продолжится и после его возвращения на Итаку, ясно из сохранившихся фрагментов

«Телегонии», которая повествует о дальнейших странствиях героя и о его смерти[30]. Сейчас уже понятно, что «Телегония», написанная, как говорят, Эвгаммоном из Кирены, принадлежит, конечно, более поздней эпохе, чем «Одиссея», но изложенный в ней сюжет мог датироваться древними временами и быть хорошо известным Гомеру. Заканчивая «Одиссею» так, как он это сделал, Гомер, возможно, стремился приоткрыть дверь для дальнейших приключений Одиссея, о которых — он знал это — рано или поздно поведают другие поэты, если не он сам. И было бы совсем не мудро ставить твердую и окончательную точку в конце поэмы, завершая ее на ноте окончательного и полного торжества героя.

На удивление странный и даже сенсационный финал венчает айнскую поэму «Кутуне Ширка». Герой влюбился в девушку по имени Нишап-ташум, что значит «Притворщица». После того как герой первый раз спасает ей жизнь, а затем освобождает девушку из рук врагов, он оставляет ее дома, чтобы окончательно покончить с врагами. Утомленный сражениями, он ложится на землю, и вдруг появляется прекрасная девушка, которая склоняется над ним и поет:

Если бы такой герой
Оказался в моих руках,
Благо снизошло бы на мою деревню.

К счастью, Нишап-ташум знает, что возлюбленный в опасности, она появляется рядом с ним и накладывает чары на девушку. Герой подходит к ней сзади и развязывает тесьму на лифе платья. Затем наступает кульминационный момент:

Ее молодые груди,
Что были словно снежные шары,
Я ласкал рукою.
Она взглянула на меня поверх плеча
И вскрикнула: «Это ты?
Я думала, ты мертв».
Но когда говорила она эти слова,
Я отсекал члены ее тела,
И услышал я шелест ее души,

[30] Allen V. P. 109.

Ее отлетающей злобной души.
Тогда Притворщица подошла ко мне и сказала:
«Женщины должны сражаться с женщинами,
И злобная сестра моя
Должна была пасть от моей руки.
По теперь, прежде чем смогла я убить ее,
Богоравный герой,
Наложил наказанье,
Нечего нам больше бояться;
Давай вернемся обратно в дом».
Но подумал я про себя:
«Где же деревня та Пешутун,
Из которой девушка сказала, что пришла она?
Если, не разрушив ее,
Я вернусь сейчас домой,
Не скажут ли, что испугался я?»
Об этом подумал я про себя[31].

Это конец поэмы, и нам неизвестны другие версии, рассказывающие историю дальше. Можно сказать со всей определенностью, что здесь поэт пытается убить двух зайцев сразу — закончить повествование и оставить его открытым для того, чтобы начать новую песнь. Первая задача осуществляется в предложении Притворщицы отправиться вместе с героем домой, вторая — в его намерении разрушить деревню Пешутун; и этим рассчитанно двусмысленным финалом поэт заканчивает свой рассказ.

Столь же замечателен, хотя и в ином смысле, конец «Песни о Роланде». Карл Великий отомстил за смерть Роланда, Ганелон казнен, королева мавров приняла крещение. Мы можем решить, что все сказано — все потерянные концы сведены воедино, и история завершена. И тут поэт добавляет четырнадцать строк:

Когда король свой правый суд закончил,
И гнев излил, и сердце успокоил,
И приняла крещенье Брамимонда,
День миновал и ночь настала снова.
Вот Карл под сводом спальни лег на ложе,

[31] Arthur Waley. *Botteghe Oscure*. 1959. VII. P. 233–234 — *(букв. пер.)*.

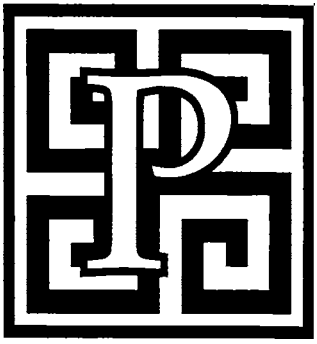
Но Гавриил к нему ниспослан богом:
«Карл, собирай без промедленья войско
И в Бирскую страну иди походом,
В Энф, город короля Вивьена стольный.
Языческою ратью он обложен.
Ждут христиане от тебя подмоги».
Но на войну король идти не хочет.
Он молвит: «Боже, сколь мой жребий горек!» —
Рвет бороду седую, плачет скорбно.
(*Песнь о Роланде*, 3988–4001)

Конечно, очень заманчиво считать, что поэт пытался таким поразительным финалом показать, что христианскому королю Карлу Великому не дозволено отдыхать от борьбы с неверными. Если поэма начиналась ложным предположением, что король окончательно победил сарацин, то заканчивается она истинным утверждением — он должен и дальше сражаться с маврами. Именно таков урок Ронсевальской битвы. И хотя нельзя отрицать, что конец «Песни о Роланде» создает такое ощущение и оно вполне может оказаться верным, мы должны допустить и другую вероятность: поэт, подобно Гомеру в «Одиссее», оставляет дверь открытой для других поэм о дальнейших приключениях Карла Великого. Написал ли он когда-нибудь такую поэму — кто знает. В многочисленных поэмах о Карле Великом нигде больше не упоминаются король Вивьен и царство Бира, хотя граф Вивианус вел войска Карла Лысого против нашествия бретонцев и норвежцев[32]. Быть может, поэт знал некий сюжет, где Карл Великий освобождал Вивьена, и считал разумным связать с этим рассказом «Песнь о Роланде».

[32] Suchier. *Chanson de Guillaume*. P.IV.

ГЛАВА 9

РАЗМЕР И РАЗВИТИЕ



азмер произведений героической поэзии варьируется от небольшой песни до пространного эпоса. На одном полюсе находится русская *былина* о вторжении Наполеона длиной в 23 строки; на другом — «Одиссея» (12 000 стихов), «Илиада» (15 000) и «Манас» в версии Сагымбая Орозбакова величиной в 40 000 строк. Внутри этих границ возможен абсолютно любой размер. Осетинские поэмы редко превышают 500 строк. Длина песен «Старшей Эдды» может быть от 40 («Третья Песнь о Гудрун») до 384 («Гренландские Речи Атли») строк. В «Беовульфе» 3182 строки, в «Песни о Сиде» — 3730, в «Песни о Роланде» — 4002, а в ассирийской версии «Эпоса о Гильгамеше» должно было быть около 3500 строк, что совпадает со средней длиной калмыцких поэм о Джангаре. Якутские поэмы иногда больше — так же как некоторые киргизские и казахские песни, записанные Радловым. Героическая поэма не ограничена какой бы то ни было величиной и может разворачиваться на большем или меньшем объеме. Хотя и неверно было бы считать естественным и неизбежным развитие от малой к большой форме, тем не менее более поздние певцы тяготеют и к большей пространности по сравнению со своими предшественниками в рамках той же традиции. Три югославских певца, чьи произведения были записаны Милмэном Пэрри, вышли за предел в 10 000 строк: это гораздо больше, чем число стихов в поэмах, собранных Караджичем столетием раньше. У Радлова нет упоминаний о том, что известные ему киргизские певцы создавали нечто сравнимое по объему с огромным трудом жившего позже Орозбакова. В то же время появление больших произведений не означает исчезновения малых. В греческой литературе мы находим не только «Илиаду» и «Одиссею», но и поэму «Щит Геракла» длиною в 480 строк, ко-

торая является типичным представителем для целого класса произведений, дошедших до нас только во фрагментах. Хотя от англосаксонской «Битвы в Финнсбурге» сохранился лишь отрывок, похоже, что он входил в более краткую поэму, по стилю сильно отличавшуюся от неторопливого и пространного «Беовульфа». Уже в наше время встречаются русские былины как в 40 («Добрыня и Маринка» Петра Павловича), так и в 2000 строк («Сказание о Ленине» Марфы Крюковой). Длина современных греческих и албанских поэм тоже варьируется от одной сотни до нескольких тысяч строк. Краткие и большие поэмы могут возникать в одном и том же обществе и даже быть сочинены одним и тем же поэтом: их длина зависит менее от внешних обстоятельств и более — от сиюминутных нужд и личных способностей и устремлений певца.

Можно предположить, что поэт соразмерял величину своего произведения с временем, отведенным ему для исполнения; так, если в его распоряжении всего один или два часа, то поэма должна быть короткой. Без сомнения, это соображение справедливо применительно ко многим малым поэмам, но все же не кажется существенным. Героические поэмы часто исполняются на торжествах или по праздникам или просто долгими зимними вечерами, когда время едва ли накладывает большие ограничения, и все равно в России или Югославии на самом деле получается не одно длинное произведение, а несколько коротких. Например, в Загребе за период со 2 января по 15 февраля 1887 года Салко Войникович спел девяносто песен общей длиной в 80 000 десятисложных строк[1]. Если бы дело было только во времени, он вполне мог бы за эти дни спеть одну поэму в два раза больше «Илиады» и «Одиссеи», вместе взятых, но он предпочел несколько меньших песен — несомненно, именно такая форма была ему ближе, и в ней он считал себя мастером. Напротив, если в моде большие произведения и поэт искушен в их создании, нет нужды загонять большой предмет в узкие рамки просто потому, что не хватает времени. Ничем не хуже поступить по-другому: взять один эпизод и уделить ему все внимание. Возможно, что именно таким способом совершенствовал свое искусство Гомер. По

[1] См.: M. Murko // *Jahrbuch für die klassischen Altertumswissenschaft*. 1919. S. 294.

крайней мере, многие эпизоды «Илиады» вполне самодостаточны и могут восприниматься как законченные поэтические произведения. Конечно, будучи вырванными из контекста, они что-что утрачивают, но все равно достаточно завершены и независимы. Если «Роланд», спетый Тайлефером при Гастингсе, хоть как-то походил на дошедший до нас текст Оксфордской рукописи, его вряд ли можно было исполнить целиком; возможно, Тайлефер спел всего лишь часть поэмы. Величина произведения зависит от нескольких факторов, главные из которых — эпоха, в которую творит поэт, и его собственный вкус. Но раз у песен разная длина, то разным оказывается и способ их создания: у кратких и больших поэм различная, свойственная именно им, техника. Неправильно полагать, что короткая песнь — всего лишь прелюдия к полномасштабному эпосу.

У короткой песни свои характеристики и стандарты. Грубо говоря, эти песни можно разделить на два класса. К первому, гораздо более распространенному, относятся песни с единым предметом, ко второму — те, которые представляют собой последовательность отдельных эпизодов. Эта разница определяет и существенные различия в манере изложения. Если в произведениях первого типа певец может достаточно пространно говорить о чем-то одном и представлять свой предмет с некоторой степенью детализации, то во втором случае ему ничего не остается, кроме как затронуть несколько тем, ни одну из них не раскрывая подробно. Вполне возможно, что такое разграничение коренится в самой природе героической поэзии, поскольку аудитория может быть в равной мере заинтересована услышать — а поэт рассказать — либо об одном происшествии, либо о целой цепи легендарных событий. Эту разницу можно проследить на примере древнеисландской поэзии: если «Вторая Песнь о Гудрун» повествует об одном трагическом моменте, то «Пророчество Грипира» не более чем каталог, в котором перечислены различные события, составившие славный путь Сигурда. Если гомеровский Демодок поет об отдельных приключениях — ссоре ахейских вождей или о Троянском коне, — то сам Одиссей в тридцати строках дает Пенелопе краткий отчет о всех своих странствиях. В «Беовульфе» есть рассказ главного героя об одном происшествии — его плавании с Бре-

кой, и в то же время поэме предпослано вступление, в котором изложена краткая история нескольких поколений рода Скильдингов. Естественно, что произведения с одной темой пользуются большей популярностью по сравнению с теми, что состоят из отдельных эпизодов, поскольку подобное единство неизбежно придает повествованию больший интерес и драматизм. Но и в эпизодической поэме есть свой смысл, при условии, что в ней сохранена общая схема пути героя и есть полезный материал, которым певец может воспользоваться, если захочет разработать подробно какой-нибудь один из упомянутых в ней эпизодов.

Как мы видели, краткая песнь может открываться формульным способом с помощью одного из традиционных зачинов. Однако и в этом случае певец должен быстро перейти к основному предмету, ибо не может терять много времени. В целом так и происходит. В начале песни о «Гибели Сербского царства» мы встречаемся с традиционной темой птичьего полета:

> Полетел сокол, сизая птица,
> От святого города Иерусалима,
> Понес птицу ласточку[2].

Это мало о чем нам говорит, но мы тут же узнаем, что сокол — это пророк Илия, а ласточка — весть от Богородицы царю Лазарю, и сразу же начинает разворачиваться трагическая история. Любимый зачин болгарских песен — сказать, что кто-то «стал гайдуком», а дальше перейти к самому захватывающему рассказу. Например, в обычной форме эта тема присутствует в первых строках «Драганы и Иванчо»:

> С той поры, как стал разбойником Иванчо
> И сестра его Драганка тоже,
> Не ходят по дорогам конвои,
> Султана и визирей его стражи[3].

Затем идет одновременно увлекательная и забавная история, начинающаяся с того, как Драганка сажает сад, чтобы завлечь

---

[2] Karaljuh II, 214 (*букв. пер.*).
[3] Dozon. P. 29 (*букв. пер.*).

в него путешественников, а кончающаяся уничтожением турецкого отряда. Разумеется, далеко не во всех песнях, открывающихся привычным формульным зачином, их авторам с равным успехом удается перейти к основному сюжету. Достаточно часто они склонны отводить слишком много места формулам, которые настолько знакомы певцу, что он вставляет их в текст, почти не думая. Иногда так случается и в русских песнях, и в этом безусловная опасность такого рода зачинов. Но тем не менее в самом формульном начале нет ничего, что в принципе препятствовало бы быстрому переходу к изложению основных событий и их полновесному развертыванию и описанию.

С тем же успехом в начале коротких песен может и не быть формул, и мы с первых же строк погружаемся в суть дела. Поскольку певец ограничен во времени и в размере поэмы, он может обойтись без вступлений и разъяснений и сразу вводит слушателей в гущу событий, которые объяснят сами себя. Так, в «Первой Песни о Гудрун», повествующей о го́ре Гудрун, склонившейся над телом мертвого Сигурда, сразу же возникает картина скорбного молчания героини:

Так было — смерти желала Гудрун,
Над Сигурдом мертвым горестно сидя;
Не голосила, руки ломая,
Не причитала, как жены другие.
(*Первая Песнь о Гудрун*, 1)

Армянский поэт V века н.э. тоже сразу, без всякого вступления, сообщает о том, что персидский царь Шапух замышляет погибель армянскому царю Аршаку:

Вот призвал царь персидский Шапух
Звездочетов и магов и деющих чары людей[4].

Осетинская поэма «Последнее путешествие Урызмага», в соответствии со своим названием, начинается с описания старости героя:

[4] Арутюнян. С. 41.

Урызмаг, знаменитейший нарт, постарел,
Стала белой его борода,
Старые ноги не несут его,
Не держат руки его лука тетиву[5].

Но даже и в таком состоянии он все еще может показать, чего он стоит как герой; это и становится темой поэмы. Иногда русские певцы тоже оставляют дорогие их сердцу формулы ради чего-то более необычного и удачно вписывающегося в некий специфический сюжет, вроде убийства князем Романом своей жены:

А князь Роман жену терял,
Жену терял – он тело терзал,
Тело терзал – в реку бросал...[6] —

или короткого, прелестного отрывка о князе Василии:

На синём было на море,
На тихом было заводье,
Потопул тут Василий князь
От злата венца идуци[7], –

который служит отправной точкой для немедленно следующего за ним рассказа о горе княгини-вдовы и ее решении уйти в монастырь. В этом проявляется мастерство трактовки эпизода. Поэт понимает, что должен выжать из него как можно больше, и потому с самого начала переходит к сути дела.

Поскольку в таких произведениях рассказ необходимо уложить в небольшой объем, не следует ожидать, что в них будет много случайных украшений. Существенно только центральное, значимое событие, пробуждаемое им удивление и сила, с которой оно воздействует на слушателя. Задача поэта — выбрать некую говорящую деталь, один штрих, раскрывающий смысл истории. Так, для жены царя Лазаря первым знаком беды становится слуга, вернувшийся с Косовского поля на коне царя:

---

[5] Дынник. С. 18.
[6] Киреевский V. С. 108; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 164.
[7] Киреевский V. С. 66; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 182.
[8] Караџић II, 213 // *Сербский эпос*. М., 1960. Т 1/2. С. 63.

В левой держит он правую руку,
А на нем семнадцать ран зияют;
Весь в крови его конь богатырский[8].

В древнеисландской «Третьей Песни о Гудрун», когда Атли, усомнившись в целомудрии своей жены Гудрун, настаивает, чтобы она подверглась испытанию, опустив руки в чан с кипящей водой, развязка наступает без каких-либо комментариев или украшающих дополнений:

Ладонь в кипяток до дна погрузила,
Со дна подняла драгоценные камни.
«Взгляните, вот суд свершился священный —
Пусть влага кипит в котле — я оправдана!»
(*Третья Песнь о Гудрун*, 9)

В небольшой русской песне о вторжении Наполеона в 1812 году драматический конфликт строится целиком на противопоставлении колеблющегося царя Александра и отважного генерала Кутузова и достигает своего апогея в тот момент, когда Кутузов решительно рассеивает сомнения государя:

Не пужайся ты, наш батюшка, православный царь!
А мы встретим злодея середи пути,
Середи пути, на своей земли,
А мы столики поставим ему — пушки медные,
А мы скатерти ему постелем — вольны пули,
На закусочку поставим — каленых картеч;
Угощать его будут — канонерушки[9].

В эстонском «Гонце войны» рассказывается о человеке, везущем секретные приказы о подготовке к войне. На его пути встают разнообразные фигуры, символизирующие ужасы войны, и высшей точки повествование достигает в тот момент, когда герой решает не передавать порученного послания:

Из кошля приказ я вынул,
Из-за пазухи указы
И швырнул в простор прибоя,

[9] Киреевский Х. С. 108; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 288.

Кинул в пенные глубины.
Волны грозно подымались,
Рыбы в страхе разбегались.
Так ушла вражды угроза,
Грохот битв умолк в пучине.
(*Калевипоэг*, с. 163)

В большой степени искусство сложения малой песни состоит в том, чтобы создать ощущения нарастающего кризиса и стремительно развить рассказ, венцом которого становится один драматический момент. Ради этой цели можно пожертвовать многим, что могло бы стать привлекательным, но помешало бы прямому ходу событий.

У другого типа малых песен, посвященных серии эпизодов из жизни человека или цепи взаимосвязанных событий, естественно, и другая манера изложения. Описать судьбу одного героя не так уж трудно, поскольку в ней самой есть своя последовательность и свое единство. Такое произведение вполне удовлетворяет требованиям искусства. В начале мы обычно встречаемся с героем на заре его славного пути, а далее они следуют основным вехам его героической карьеры, закономерно приводя к эффектному финалу. Типичным примером может служить современная русская песнь о герое революции Чапае, записанная от певца Дитятева[10]. Начинается она с рассказа о низком происхождении Чапая, его простой семье, которую он покидает, чтобы зарабатывать на жизнь как странствующий певец. Потом мы узнаем, как он пошел в армию воевать с немцами и познакомился там с революционерами. Вместе с ними он вступает в борьбу с Колчаком. Затем он встречает женщину, Катерину, которая помогает ему и становится прекрасной пулеметчицей. Далее следует целая серия эпизодов, в которых Чапай выполняет разные задания Ленина и беспрестанно наносит урон войскам белых. В конце он гибнет в бою и ему воздаются почести после смерти. В этой истории герой революции изображен посредством цепи отдельно взятых эпизодов. Метод повествования традиционен, но, следуя ему, поэт позволяет себе трактовать ту или иную ситуацию на свой лад, придавая ей неожиданные оттенки.

[10] Андреев. С. 508.

Так, в сцене, где описываются приготовления Чапая, впервые собирающегося на гражданскую войну, искусно сплетены старые и новые мотивы:

Он берет с собой саблю вострою,
Он берет с собой палицу тяжелую,
Он берет с собой булатный нож
Да пулеметное орудие-максимочку[11].

Очаровательна в своей простоте сцена появления Катерины:

Красотой она была прекрасная,
Лицом-то была она белая,
Очи у нее, как у ясна сокола,
Брови-то у нее да черна соболя.
Речь-то у нее да очень смирная[12].

Неукротимая решимость сквозит в эпизоде, когда Чапай едет в Кремль, чтобы повидать Ленина:

Он поехал в каменну Москву,
В каменну Москву, к самому Кремлю.
У ворот приворотников не спрашивал,
А махал через стену кремлевскую,
Он брал коня за ремянный повод
И вел по двору широкому, кремлевскому[13].

Это нечто большее, чем просто мастерское владение формулами. Всякий эпизод по-своему интересен, и поэту приходится немало потрудиться, чтобы, несмотря на ограниченный объем, придать живость каждой сцене. Для эпизодической песни подходит такая техника, которая способна доказать, что и из серии не очень тесно взаимосвязанных событий можно немало извлечь.

Если поэт не сильно стеснен в объеме, он может порой сочетать технику, характерную для обоих указанных типов поэм, начиная со вступления, состоящего из нескольких эпизодов,

[11] Андреев. С. 511.
[12] Там же. С. 512.
[13] Там же. С. 513.

ведущих к некоему кризису, который вводит основную тему произведения. Так происходит в двух песнях «Старшей Эдды», и в обоих случаях подобное соединение полностью оправдано. «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» открывается рассказом о рождении героя и сопутствующих ему знамениях и грозных предсказаниях. Затем в песни кратко говорится о детстве героя и повествуется о том, как в пятнадцать лет он убил Хундинга. Всему этому отводится примерно одна четверть сохранившейся поэмы, после чего поэт готов перейти к основному ее предмету — любви Хельги к валькирии Сигрун. Стараниям Хельги отвоевать деву у ее нареченного супруга посвящена вся остальная песнь, завершающаяся триумфом героя, которому предвещают еще большую славу. В данном случае вступительная часть призвана показать, как уже детство и юность героя предуготовляют его к грядущим подвигам и что уже с первых дней жизни он наделен величием и потому будет достойной парой для валькирии:

> Начал расти на радость друзьям,
> Вяз благородный, радости свет
> (*Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга*, 9, 1–2)

Во введении певец не скупится на детали, но стремится использовать каждую из них так, чтобы она добавляла что-то новое к общей картине взросления Хельги. Точно так же и «Краткая Песнь о Сигурде» открывается серией биографических эпизодов, из которых мы узнаем, как Сигурд связал себя узами дружбы с сыновьями Гьюки, помог Гуннару завоевать Брюнхильд, а сам женился на Гудрун. Введя нас в курс дела и познакомив с основными персонажами, поэт затем переходит к изложению самого запутанного сюжета о смерти Сигурда от рук сыновей Гьюки. В нем перед нами предстает мастерское переплетение разнообразных мотивов: неколебимое благородство Сигурда, душераздирающая преданность Гудрун, беспощадная гордыня Брюнхильд, неуверенность Гуннара, сомневающегося в своем праве обречь смерти друга, которому он принес клятву верности. Ошеломляющий ужас переломного момента становится очевидным в картине скорби, охватившей Гудрун:

Жена застонала — конунг скончался,
Так сильно она всплеснула руками,
Что зазвенели кубки в углу,
А во дворе откликнулись гуси.
(*Краткая Песнь о Сигурде*, 29)

В этот миг рассказ приобретает устрашающую силу, которая не становится меньше по мере того, как поэт описывает бурю в душе Брюнхильд, ее презрение к горю Гудрун, приготовления к собственной смерти и, наконец, пророчество умирающей, в котором сжато предсказаны грядущие события. В этом сложном повествовании перед нами предстают несколько замечательных характеров. Но в центре его стоит Сигурд, и потому вполне понятно, почему в начале песни изложена история его юности и четко разъяснено, что его связывает с другими мужчинами и женщинами.

Когда песнь насчитывает 3000 или более строк и может быть зачислена в разряд малого эпоса, основные характеристики техники ее сложения не сильно отличаются от особенностей краткой песни. Просто элементы, уже существующие в краткой песни, получают дополнительное развитие и им уделяется больше места, но ничего принципиально нового не вводится. Поэты, создававшие произведения такой величины, как «Песнь о Роланде» или «Беовульф», наверняка были знакомы с искусством малой песни и практиковались в ней перед тем, как перейти к произведениям большего масштаба. Но, разумеется, новый объем создавал и новые проблемы, и главной из них была композиция. На этом уровне уже невозможно все сводить к одному переломному моменту. Необходима последовательность действий, и потому техника сложения до некоторой степени должна быть эпизодической. Трудность в том, чтобы связать эти эпизоды воедино и привести их к единой развязке. Не всем поэтам это удается, хотя большинство и предпринимает такие попытки. Задача певца — установить некую закономерную связь между различными эпизодами, и чем теснее эта связь, тем лучше композиция поэмы. Но когда в искусстве царит импровизация, достичь безупречного единства на таком уровне совсем не просто, и потому не стоит удивляться, что удалось это очень немногим.

Проще всего выстроить большую песнь или малый эпос, повествуя о цепи событий, связанных с судьбой одного персонажа. Это, по сути, означает применить на большем объеме технику краткой песни, обогатив серию отдельных сцен за счет различных дополнений и украшений. Так, киргизский «Хан Джолой» — поэма в 5322 строки и с хорошо выстроенным сюжетом[14] начинается с того, что герой лежит и ему совершенно безразлично, что у его отца украли лошадей, а вся семья призывает его вернуть их. Проходит немало времени, прежде чем сестре и свояченице героя наконец удается заставить его действовать, и он выезжает на поиск украденных коней. Он убивает вора, Ак Хана, и захватывает его жену, а его чудесный конь уносит для него дочь великого вождя Ак Сайкал, которая и становится женой героя. Далее следует целая серия происшествий. Сестра Джолоя Кардыгач выходит замуж за калмыцкого хана Карачу, и они незаконно захватывают достояние Джолоя, в то время как сам герой находится в плену у другого калмыка. Далее рождается сын Джолоя Болот, и Кардыгач с Карачой пытаются его убить. Его спасают и приносят в селение кочевников две жены Джолоя, и с течением времени он воссоединяется с отцом и женится. Это весьма сложная история, искусно организованная и хорошо изложенная, но структура ее все равно по сути остается эпизодической. Каждая из составных частей самодостаточна, а объединены они все самой фигурой Джолоя и его героической деятельностью. В итоге мы имеем дело с явным примером прямолинейного повествования, следующего определенному плану, но лишенного каких бы то ни было продуманных и четко прописанных связей между отдельными его составляющими. Так построены многие поэмы, и их привлекательность для слушателя зависит исключительно от той силы, которую поэт вкладывает в изображение каждого отдельного эпизода.

Слагая большую песнь, поэт не только находится под воздействием техники малых песен, порой он должен уже при создании поэмы учитывать то, что исполняться она будет не полностью или по частям. Следовательно, ему приходится организовывать повествование так, что некоторые эпизоды

[14] Radlov V. S. 372–528.

можно пропустить или отложить до той поры, пока певца не попросят рассказать именно о них. Таким образом могли слагаться якутские олонхо. Они не только эпизодичны по своей структуре, но чаще всего распадаются на две или три основные части, которые сами по себе являются почти законченными поэмами. Например, «Эр Соготох» повествует о том, как герой отправляется на поиски жены: сначала он добывает жену другому персонажу, побеждает и убивает одного за другим трех противников и наконец приходит в дом женщины, на которой хочет жениться сам, и берет ее в супруги. Казалось бы, тут и конец истории: но далее идет долгий рассказ о приключениях сына героя, Басымджы; в нем тоже есть два боя и свадьба[15]. В какой-то мере судьба сына, безусловно, связана с деятельностью отца, но, по сути, вторая часть совершенно самостоятельна и могла быть сочинена в качестве продолжения на случай, если аудитории захочется услышать что-нибудь еще. Схожим образом и в олонхо «Кулун Куллустур» в первой, основной части рассказано о четырех победах героя над различными чудищами и другими врагами, благодаря чему он добывает себе невесту. За этим идет продолжение: невеста пропадает, и герою удается вернуть ее ценой огромных усилий и преодолев множество опасностей[16]. Разумеется, такие поэмы часто могли исполняться и целиком, и они обладают достаточным единством, обусловленным не только фигурой главного героя, но и определенными смысловыми связями между основной частью и последующим продолжением. Однако сам характер внутреннего устройства поэм позволяет предположить, что певец изначально был не уверен, что ему удастся исполнить свое произведение полностью, и потому техника сложения подобных поэм допускает наличие определенных пропусков или дополнений.

Если перейти от современного устного народного творчества к поэмам, записанным в древности, то мы столкнемся в них и со схожей техникой, и со схожими композиционными особенностями. На первый взгляд, скажем, «Эпос о Гильгамеше» — эпизодическая поэма, в которой цепь отдельных собы-

[15] Ястремский. С. 13–55.
[16] Там же. С. 56–76.

тий объединена личностью главного героя. Последовательно рассказывается о том, как Гильгамеш правит Уруком; как боги создают Энкиду, чтобы тот превзошел Гильгамеша; о победе над Энкиду и дружбе, связавшей двух героев; об их совместном походе и победе над чудовищем Хумбабой; любви Иштар к Гильгамешу и о том, как он презрительно отвергает ее; о быке, сотворенном богами на смерть Гильгамешу и Энкиду, и их победе над ним; о гибели Энкиду, горе Гильгамеша и его собственных попытках избегнуть смерти, приводящих героя к Утнапиштим и кончающихся ничем после того, как Гильгамеш вызывает из царства мертвых призрак Энкиду. Любой или даже все эти эпизоды могли составить сюжет отдельной поэмы, и, будучи соединены в «Эпосе о Гильгамеше», они тем не менее сохраняют определенную независимость друг от друга. Насколько позволяет судить испорченный текст, каждый эпизод заканчивается на высокой ноте: например, когда поверженный Гильгамешем Энкиду обращает к победителю такие слова:

> Одного тебя мать родила такого,
> Буйволица Ограды, Нинсун!
> Над мужами главою ты высоко вознесся,
> Эллиль над людьми сулил тебе царство!
> (*Эпос о Гильгамеше*, II, СВ, VI, 31–37)

Таков и финал сражения с Хумбабой:

> На копье насадил главу Хумбабы.
> (*Эпос о Гильгамеше*, V, СВ, VI, 47)

Но хотя отдельные эпизоды и расчленяются подобным образом, они подчинены общему величавому замыслу, благодаря чему и становятся составными частями замечательного произведения. Главная мысль «Гильгамеша»: даже величайший герой не может избегнуть смерти. Автор развивает эту тему, сначала демонстрируя мощь героя, а затем повествуя о его тщетных попытках обрести бессмертие. Все составляющие элементы поэмы так или иначе способствуют реализации ее основной идеи, и тем самым общий, масштабный план подчиняет себе эпизодическую композицию. В этом проявляется искусство, несравненно более тонкое, чем мастерство сложения

«Хана Джолоя» или иных эпизодических поэм, в которых единственным объединяющим началом служит фигура главного персонажа и его героический путь.

Ту же технику можно проследить и в современной русской поэме — «Сказании о Ленине» Марфы Крюковой. Несмотря на то что поэма не превышает 2000 строк, в ней рассказано обо всех основных вехах жизни Ленина, начиная с казни его брата за участие в покушении на Александра III и вплоть до смерти вождя. В ней описаны создание Лениным партии революционеров, его деятельность во время революции 1905 года, Первой мировой войны, разразившейся в 1914 году, его приезд в Петроград, приход к власти, гражданская война, покушение на Ленина, возвышение Сталина, предательство Троцкого, смерть и похороны Ленина. Каждый эпизод — отдельное историческое событие и отдельный элемент поэмы, но их объединяет не только образ Ленина, но и его революционное предназначение. Главная тема заявлена уже в первых строках, когда Ленин просит мать не скорбеть о погибшем старшем сыне, ибо борьба продолжится и без него:

Не тужи ты, родна матушка, не печалуйся,
Уж мы положим промеж себя заповедь великую,
Заповедь великую за правду народную боротися.
Не мочи, любима матушка, да лица белого,
Не порти своих очей ясных[17].

Обещание, данное уже в самом начале, последовательно, шаг за шагом исполняется в ходе поэмы, и смерть Ленина в ее конце становится достойным венцом жизни героя, заслужившего посмертную славу и памятник в виде Мавзолея на Красной площади, который искусное воображение Крюковой рисует сложенным из драгоценных камней:

Эти камешки все народы несли,
Каждый народ принес по едину камешку,
И состроили народы гробный домичек,
В нем лежит Ильич, почивает он[18].

---

[17] Попов. С. 13.
[18] Там же. С. 51.

«Сказание о Ленине» и стилистически, и содержательно мало чем напоминает «Эпос о Гильгамеше», но техника композиции обеих поэм схожа тем, что в них множество отдельных эпизодов встроено в единую схему общего замысла.

Определенные параллели к прослеженному на примере якутских олонхо феномену дополнения героической поэмы неким продолжением, которое может быть легко отделено от основного текста, обнаруживаются и в «Беовульфе», и в «Песни о Роланде». В «Беовульфе» первый большой рассказ заканчивается возвращением Беовульфа домой после победы над Гренделем и его матерью. Последующий эпизод с драконом не только самостоятелен, но и относится к гораздо более позднему периоду жизни героя. Более того, этой истории по сравнению с описанием борьбы Беовульфа с Гренделем и его матерью недостает притягательной силы; появляющиеся здесь персонажи гораздо слабее тех же Хродгара или Унферта; да и фон, на котором развертывается рассказ, уступает образу величественного замка в Ютландии. Если допустить — к чему есть основания, — что поэт сочинил данную часть, стремясь удовлетворить потребность в новых поэтических сказаниях о Беовульфе, возможно, и сам он остался не очень-то довольным выбранным предметом. Но можно понять, почему он поступил именно так. Автор «Беовульфа» — моралист, он стремится показать, каков по-настоящему добродетельный человек. В первой части Беовульф предстает отважным героем, но, хотя у него есть все самые ценные героические качества, ему не удается продемонстрировать способность править и царить. Дальнейшее повествование предоставляет ему такую возможность и становится чуть ли не доказательством одного-единственного тезиса: кто был смел в юности, в зрелости будет хорошим властителем. Основной акцент сделан именно на достоинствах Беовульфа-правителя, а его главная доблесть состоит в том, что он готов пожертвовать собой ради своего народа. С точки зрения этических установок, которых придерживается поэт, это, быть может, более значимо, чем единоборство Беовульфа с Гренделем. Если же подходить с чисто художественными мерками, то вторую часть, пожалуй, и не сочтешь очень удачной. Но для автора ее ценность определялась именно моральными критериями.

«Песнь о Роланде» обладает гораздо более сложной структурой и выстроена куда более искусно. Если устранить любую из составляющих ее частей, пострадает и целостная картина. Если бы не было предательства Ганелона, то не произошла бы и битва в ущелье и не погиб бы Роланд; если бы Роланд не протрубил перед смертью в рог, то на поле брани не появился бы Карл, а это необходимо для восстановления справедливости — и моральной, и поэтической. Даже прибытие огромной армии под началом Балигана тоже нужно, иначе у Карла не оказалось бы противника того же, что и он, калибра. Разумеется, очень просто было бы завершить поэму гибелью Роланда, и именно так могли заканчиваться другие произведения на тот же сюжет. Но как раз этого наш поэт и не делает. Роланд трубит в рог — действие тем более значимое, что ранее он отказывался от этого, — и тем самым делает неотвратимым приход Карла. Точно так же частью мастерского плана становится и финальная сцена суда и казни Ганелона. Поэма открывается его преступлением, а завершается возмездием за него. «Песнь о Роланде» иногда критиковали за то, что мщение Карла сарацинам чересчур затянуто и к концу поэма становится гораздо менее интересной. Но так происходит потому, что для автора важна не только тема предательства, но и само противостояние франков-христиан и язычников-сарацин. Его история — повесть о Роланде, но и рассказ о важном моменте в череде долгих войн христиан с их врагами, и оглушительный разгром, который терпят сарацины, — единственный способ воздаяния за катастрофу в Ронсевальском ущелье. Если бы поэма заканчивалась гибелью Роланда или если бы ее последняя часть была короче, эта важнейшая составляющая мировосприятия ее автора наверняка ускользнула бы от нашего внимания. История Роланда проникнута духом крестовых походов, сопутствующей им невероятной доблести и готовности к самопожертвованию — вот почему в течение столь долгого времени она оставалась столь притягательной для средневекового человека. Поэт придает своему повествованию такой размах потому, что только так можно показать, что́ есть христианство во всей его силе и славе. Для этого автор и прибегает к старому приему — дополнению к основному рассказу, но так искусно встраивает подобное продолжение в общую структуру поэмы, что мы без него уже не можем обойтись.

Искусство создания поэм такого масштаба можно проиллюстрировать, сопоставив «Песнь о Роланде» с испанской «Песнью о Сиде». У «Сида» есть безусловные достоинства, но с точки зрения архитектоники поэма оставляет желать лучшего. Грубо говоря, она распадается на две части. В первой Сид, с позором изгнанный королем из Кастилии, затевает военную кампанию против мавров, в которой ему неизменно сопутствует удача; во второй ему возвращено благоволение короля, и его две дочери выходят замуж за богатых вельмож, инфантов де Каррион, которые ужасно обращаются с молодыми женами, за что их со временем ждет заслуженное наказание. Поэма может вызвать упреки по двум поводам. Во-первых, война с маврами, вне всякого сомнения, уж очень однообразна. Сид берет город за городом, захватывает богатую добычу, бóльшую часть которой отсылает королю. Описано все это точно и сухо; подобное изложение выглядит исторически достоверным, но повествование лишено внутренней драматургии и не вызывает сколько-нибудь напряженного интереса. А вот последующий рассказ об инфантах Каррионских гораздо более жив и занимателен, но трудно уловить, как он соотносится с первой частью. Сводка военных действий и по тону, и по характеру изложения сильно отличается от описания отвратительного поведения инфантов. Порой возникает ощущение, что поэт использовал два совершенно разных источника и соединил их в одном тексте. Перед нами — не поэма с продолжением. Тема инфантов возникает еще тогда, когда Сид воюет, и выходит на первый план, уже когда он снова снискал расположение короля. Но даже если автор и не соединил две известные ему истории, он изложил их двумя разными способами, что в итоге привело к явному дисбалансу. В отличие от «Песни о Роланде», «Песнь о Сиде» — это попытка объединить конкретную военную повесть с чем-то совершенно иным по духу.

Увеличение объема от малой к большой песни можно осуществлять с помощь различных средств, и, рассмотрев хотя бы некоторые из них, мы сможем лучше понять особенности перехода к более продвинутым формам поэтического искусства. Во-первых, как и следовало ожидать, отдельные сцены становятся более пространными и детализированными. То, чему

краткая песнь уделяет лишь несколько строк, занимает уже немало места. От поэта это требует большей изобретательности, но отнюдь не всегда он добивается большего успеха по сравнению с своим предшественником или соперником, ограничивающим себя меньшим масштабом. Например, привычная тема схватки героя с драконом явно присутствует в русских былинах о борьбе Ильи Муромца или Алеши Поповича с Тугарином Змеевичем. Поскольку на соответствующие эпизоды отведено немного места, певцам нетрудно поддерживать в слушателях интерес; когда, скажем, чудище старается обманом пробудить в герое дружеские чувства, в повествовании зачастую проскальзывает даже ироническая нотка. Преимущество малого объема как раз и состоит в том, что поэт способен с помощью всего нескольких маленьких штрихов сделать любой эпизод настолько ярким, чтобы разом завоевать наше доверие. Сравним с этой изящной простотой картину борьбы с драконом Беовульфа, занимающую почти тысячу строк и разработанную с гораздо большим тщанием. Поэт расширяет масштаб повествования с помощью разнообразных приемов. Он рассказывает об истории клада, который охраняет дракон; упоминает некоторые эпизоды героической жизни Беовульфа, вводит в повествование различных персонажей, которые нечто знают или могут сообщить о чудовище; описывает нападения дракона на людей и схватки с ним; помпезно расписывает финальный поединок с ним Беовульфа и с определенным изяществом подводит нас к завершающей поэму сцене кончины и похорон Беовульфа. Подобные отклонения немыслимы в рамках краткой песни и, безусловно, создают условия для выработки различных новых форм поэтического искусства. Англосаксонский певец даже имеет возможность порассуждать о моральном вреде, приносимом роскошью, и вложить в созданный им образ дракона представление о губительной силе богатства. Можно усомниться, выигрывает ли от этого произведение, но это тоже один из приемов разработки привычной темы. Задача поэта — найти новые способы подачи материала и извлечь из них максимум возможного. По сравнению с сочинителями малых песен в случае неудачи он и рискует гораздо большим, но уж если певец добьется успеха, то такого, о котором они не смеют и мечтать.

В чем состоит искусство поэтического расширения, можно проследить и на примере изображения битв. В «Битве при Мэлдоне» описание жестокой сечи англичан с викингами занимает около 300 строк, в «Песни о Роланде» двум сражениям франков с сарацинами отведено 3000. Здесь нужно сравнивать не столько качество — и в том и в другом случае мы имеем дело с замечательной поэзией, — сколько особенности поэтического метода. Для англосаксонского поэта важно сэкономить место, а у франко-норманнского певца его предостаточно. Скажем, обоим нужно описать рукопашный бой, но если в «Песни о Роланде» есть множество подобных схваток, то в «Битве при Мэлдоне» такие картины — редкость, и возникают они только в специально отобранных, показательных случаях. В результате даже деяния главного героя, Бюрхтнота, сводятся к единоборствам лишь с несколькими противниками, а остальные вожди довольствуются вообще одним. Совсем не так в «Песни о Роланде», где один поединок следует за другим, в каждом есть что-то особенное, а все главные персонажи по очереди меряются силой с множеством врагов. Ограниченное пространство «Битвы при Мэлдоне» заставляет отбирать только значимые эпизоды, и даже они должны быть описаны кратко и конкретно; многочисленные же схватки в «Песни о Роланде» подталкивают к изобретению новых и все более изощренных приемов изображения смертного боя. Кроме того, разница в объеме требует участия в «Песни о Роланде» гораздо большего количества персонажей, чем это допустимо в «Битве при Мэлдоне». В последней поистине есть лишь несколько избранных, чьим благородным деяниям и словам достается честь быть упомянутыми; а в «Песни о Роланде» перед нами предстают не только величественные франки — Роланд, Оливье или Турпен, но и немало сарацин, причем у автора находится хотя бы несколько слов, чтобы сообщить о каждом, каков он и что успел совершить. Напротив, викинги в «Битве при Мэлдоне» безвестны и безымянны. Нет времени говорить о чем-то еще, кроме самой битвы и того, что сказано или сделано в ходе сражения. Большая поэма привлекает размахом и разнообразием, но и в сухости и сдержанности краткой песни тоже есть своя прелесть.

Во-вторых, больший масштаб позволяет и полнее использовать различные побочные элементы, которые играют в ге-

роической поэзии столь важную роль. Как уже говорилось, эти мелочи в той или иной степени присутствуют в ней всегда, придавая рассказу достоверность. Но если в малой песни их можно только упомянуть, то в большом произведении возможности, заложенные в этих деталях, можно развернуть и придать им новую окраску. Так происходит со всеми обычными элементами, входящими в традиционные механизмы повествования: вооружением, кораблями, лошадьми. Однако в большой поэме могут быть развиты и темы другого рода, способные существенно обогатить рассказ, но отнюдь не необходимые для него. Проливая новый свет на самого героя или суть происходящего с ним, они придают повествованию большее разнообразие и глубину. Например, в якутском «Эр Соготохе» герой сражается с разными чудищами и демонами, но однажды — после того, как с ним отказывается биться некий Кулут, — сталкивается с противником совсем иного свойства. В данном случае от Эр Соготоха не требуется каких-то особенно героических усилий, и появление такого эпизода продиктовано не столько необходимостью, сколько стремлением расцветить рассказ. Герой стоит на краю огненного моря:

> Поверх этого моря птица не перелетит, а низом мышь не пророется. Прибывши туда, стал он смотреть.
>
> С того берега моря вылетела черная поджарая птица с такими железными крыльями, как две длинные полосы бересты, и с такими перьями, как сабли, с поджарой железной семисаженной спиной, с железной трехсаженной шеей, с железным хвостом, как в трубку свернутая береста, с громадной, как чан, головою, с такими, как чашка, глазами и крючковатыми железными когтями[19].

О птице рассказано так подробно, а жить ей осталось совсем немного. Герой немедленно и без труда ее убивает, так что это не становится даже сколько-нибудь значимым поводом проверить его мужество. Но можно понять, почему данный образ возник в повествовании. Ведь это огненная птица из легенд индейцев[20], слава о которой каким-то образом достигла и

---

[19] Ястремский. С. 26.

[20] Вероятно, имеются в виду мифы о том, что именно птицы были первыми, кто добыл огонь, распространенные не только у американских индейцев, но и во множестве других традиций (Австралия, Евразия и т.д.). В частности, к этому кругу мифов может восходить и славянская «жар-птица», которой, вполне возможно, параллелен якутский образ. — *Примеч. пер.*

Дальнего Севера, и поэту захотелось найти ей место в своей истории. Тем самым он не просто украшает рассказ, но и еще раз подчеркивает причудливость приключений Эр Соготоха.

Возможность вводить дополнительные темы дает и еще одно преимущество: позволяет поэту придавать чересчур сухому повествованию о героических доблестях неожиданно человечный оттенок. В «Битве при Мэлдоне» для подобных уступок проявлению нежных чувств нет ни места, ни времени, но «Песнь о Роланде», по крайней мере, однажды перестает быть чисто мужским царством, а ее автор — сосредоточенным исключительно на изображении битвы. Когда наконец Роланд решает затрубить в рог, Оливье возражает на том основании, что бесчестно призывать их сеньора и господина, когда бой зашел уже так далеко, а ведь Роланд мог бы позвать его на помощь и раньше. И затем Оливье приводит еще один неожиданный аргумент:

> Собрат, клянусь вам бородой моею,
> Что, если вновь с сестрицей Альдой встречусь,
> Она с Роландом ложе не разделит.
> (*Песнь о Роланде*, 1719–1721)

Сестра Оливье Альда обручена с Роландом, и во имя рыцарской гордости он грозит разорвать помолвку. Альда упоминается в поэме впервые, и вместе с ней в повествование внезапно привносится образ совсем иного, далекого от всего происходящего мира. Роланд не совсем понимает, в чем дело, спрашивает Оливье, отчего тот так гневен, и больше мы не слышим имени Альды до тех пор, пока много времени спустя Карл, победив сарацин, не возвращается в Ахен. Тогда к нему и приходит Альда, чтобы узнать:

> Где Роланд, отважный воин,
> Что клятву дал назвать меня женою?

Карл не может сдержать слез и сообщает ей, что Роланд мертв. Все, что он может сделать для девушки, это предложить ей в мужья взамен Роланда своего сына Людовика. Но слова его приводят к ужасному результату:

Она в ответ: «Мне странно это слово,
Да не попустят Бог с небесным сонмом,
Чтоб я жила, коль нет Роланда больше».
Пред Карлом дама, побледнев, простерлась.
Она мертва — помилуй Альду, Боже!
Скорбят о ней французские бароны.
(*Песнь о Роланде*, 3709–3722)

Альда появляется в поэме только один раз, и, несмотря на это, ее образ окружен особым ореолом, ибо, вторгаясь в мрачный ход событий, она привносит в повествование поток нежданной нежности.

Схожий драматический переход — впрочем, окрашенный совсем другими чувствами — представляет собой сцена, разнообразящая сухое развертывание рассказа в «Песни о моем Сиде». Отправляясь в поход, герой нуждается в деньгах. Обычно героев такие заботы не волнуют, но практичный испанский поэт считает материальную сторону дела важной, и подобные соображения становятся причиной появления в поэме одного из лучших эпизодов. Оказывается, что, несмотря на свои высокие представления о чести, Сид не гнушается финансовыми махинациями. Он набивает два сундука песком и крепко их запирает. Потом он посылает Мартина Антолинеса заключить сделку с двумя евреями, Рахилем и Иудой. Мартин так обрисовывает им сложившуюся ситуацию: его господин в спешке уезжает и не может увезти с собой свои сокровища; вот почему он хочет тайно оставить их на сохранение евреям. Те с радостью предлагают дать Сиду шестьсот марок под залог его сундуков. Антолинес соглашается, но просит, раз уж он так покладист, заплатить и ему за услуги и получает тридцать марок. Затем он возвращается к Сиду и докладывает, что отличная сделка удалась. В ответ следуют слова Сида, придающие, пусть и не по воле поэта, происходящему слегка юмористический оттенок: герой просит благословения у Бога и готовится к отъезду[21]. Трюк, сыгранный с евреями, — своеобразная комическая пауза в повествовании. Он не обязателен: Сид вполне мог отправиться в путь и без денег, но поэт с несвойственным ему обычно легкомыслием решает расцветить рассказ этим забавным эпизодом.

[21] *Песнь о моем Сиде*, 217 и след.

Еще одним преимуществом большого произведения становится возможность подробно осветить характер и побудительные мотивы ведущих персонажей, отчасти посредством изображения их поступков, отчасти с помощью вложенных в их уста слов. В рамках малой песни ближе всего к успешному решению такой задачи подошли авторы древнеисландских поэм, в которых поведение героев, вроде Гудрун, Брюнхильд или Хёгни, столь явственно очерчено, что нам кажется понятным и их характер. Но в действительности нас заботят не столько их характеры, сколько их судьбы. Мы считаем их простыми и сильными натурами, которые руководствуются мотивами, угадываемыми собственно в совершаемых ими поступках. В большинстве малых песен характеры описываются еще более скупо. Так, например, герои русских былин в принципе достаточно бесцветны, и потому неудивительно, что одну и ту же историю можно рассказывать про разных людей. Некоторые персонажи — скажем, Чурила Пленкович — исполняют своего рода характерные роли, выступая эдаким бесшабашным плейбоем, но это скорее исключение, да и отличительными свойствами того же Чурилы служат несмеренный аппетит и отчаянная похвальба, и только. Мало что можно сказать о личности великого богатыря Ильи Муромца, еще меньше — о других, вроде Дюка Степановича, Ставра Годиновича или Добрыни Никитича. То же относится и к героям юнацких песен. Примечательным исключением является только Марко Кралевич, чей характер вырисовывается из множества песен; все же остальные не обладают сколько-нибудь значимыми личностными чертами, кроме любви к родине и ненависти к туркам. Даже предатель Вук Бранкович и тот лишен самых общих характеристик, а его поведение — побудительных причин. В краткой песни — русской, сербской, осетинской или болгарской — нет времени обрисовывать характер. Максимум, на который способен этот жанр, — создание ситуаций, в которых поведение героя дает нам основание предположить, что мы имеем дело с человеком того или иного рода. У создателя длинной поэмы больше пространства, позволяющего ему удовлетворить свой интерес к людской природе и вскрыть глубинные истоки человеческих поступков.

Искусство поэтической характеристики очевиднее всего проявляется в главных персонажах, которые благодаря ему приобретают неожиданные черты и оттого становятся и более целостными, и более интересными. Гильгамеш, скажем, обязательно должен быть великим воителем, но это задает лишь самые общие рамки его образа, внутрь которых поэту удается вместить и множество иных качеств: любовь к матери, презрение к непостоянной богине Иштар, столь естественную для человека неспособность бодрствовать шесть дней и шесть ночей, навязчивый ужас и страх перед смертью. Это делает его фигуру гораздо более впечатляющей, а судьбу — еще более трагичной. Мы понимаем, почему гибель Энкиду заставляет его отправиться на край света, чтобы узнать у Утнапишти тайну вечной жизни. В «Песни о Роланде» большинство героев словно грубо вытесаны из каменных глыб, но и там есть моменты, когда автор поражает нас внезапным проникновением в суть человеческой натуры: вот Оливье настаивает, что недостойно трубить в рог только потому, что они попали в страшную переделку (1715 и след.); вот Турпен не дает разгореться ссоре между Оливье и Роландом (1737 и след.); вот Карл неуклюже пытается утешить Альду, горюющую об умершем Роланде (3713 и след.). Все это достаточно небольшие и простые штрихи, но они придают некую человечность образам, которые иначе были бы слишком суровыми и величественными. Автору «Беовульфа» особенно мил Хродгар, который глубоко переживает потерю своих подданных, безжалостно уничтоженных чудовищем (129 и след., 474 и след., 1322 и след.), искренне привязан к Беовульфу (1870 и след.), а порой, как подобает человеку его возраста и опыта, подвержен небольшим приступам меланхолии, которая сквозит в его длинном морализирующем рассуждении о тщете власти (1724 и след.). Даже герои «Песни о Сиде» обладают некоей внутренней цельностью: таков сам главный герой, беззаветно преданный изгнавшему его королю; бессовестные, трусливые и циничные инфанты де Каррион, обрекшие своих жен чуть ли не на смерть от голода и унижения; достойный Мартин Антолинес, готовый на все ради своего господина. Главные лица больших поэм обычно вполне достоверны. Разу-

меется, их портреты выписаны не очень тонко и тщательно, но общая канва ясна, и нам понятно, что это за люди.

Третьим способом расширения повествования становится стремление взглянуть на возникающий конфликт с точки зрения обеих участвующих в нем сторон. В малой песни, где все внимание должно быть уделено одной ситуации, это практически невозможно. Даже в «Гренландской Песни об Атли» и «Гренландских Речах Атли» нет особых попыток раскрыть намерения Атли, когда он приглашает к себе Гуннара, или показать путь размышлений, предваряющих это решение. Поэту есть чем заняться и без расширения поля повествования. Но в большом произведении это сделать достаточно легко, и подобные добавления во многом помогают разнообразить поэтическую историю. Например, калмыцкая песнь о войне Джангара с Черным Князем начинается подробным рассказом о Джангаре и его дружине, а затем изображается и его могучий враг, который по-своему не менее величествен, чем сам Джангар. Это и служит завязкой действия, так как именно в стане Черного Князя и замышляется нападение на Джангара. После описания отдыха калмыцких воинов следует схожая сцена:

> Со своими четырьмя тьмами отборных богатырей, в своем желто-пестром терему сидят и пьют вино, образуя сто кругов (*Джангариада*, с. 111).

Картина вражеского лагеря не противопоставлена, а параллельна тому, что происходит у калмыков. Несмотря на все различия и взаимную ненависть, калмыки и их недруги ведут себя почти одинаково — тем более увлекательным становится их противостояние. Раз антагонисты под стать друг другу, интересно будет узнать, каковы они будут на поле брани.

Автор «Песни о Роланде» тоже уделяет некоторое внимание противникам франков, и в поэме даже есть несколько сцен в лагере сарацин. Поэт удачно выбирает для них место: показательно, что в стане врагов мы оказываемся сразу после битвы в ущелье, где Оливье и Роланд преградили им путь ценою собственной жизни. Сарацины бегут обратно в Испанию, и певец посвящает определенное время изображению того, чем они там занимаются и как восполняют нанесенный им урон, чтобы вступить в новый бой. И данное описание служит

для поэта поводом донести до слушателей идеи, которые существенно обогащают его повествование. Во-первых, сарацины — потерпевшие поражение язычники. Их ложные боги ничем им не помогли. И потому сарацины ополчаются на них и творят надругательства над собственными святынями:

Стоял там Аполлен, их идол, в гроте.
Они к нему бегут, его поносят:
«За что ты, злобный бог, нас опозорил
И короля на поруганье бросил?
Ты верных слуг вознаграждаешь плохо».
Они сорвали с идола корону,
Потом его подвесили к колонне,
Потом свалили и топтали долго,
Пока он не распался на кусочки.
Карбункул с Тервагана ими сорван,
А Магомет повален в ров глубокий.
Его там псы грызут и свиньи гложут.
(*Песнь о Роланде*, 2580–2591)

Благодаря этой восхитительной сцене певцу удается наглядно противопоставить христианский и языческий образ жизни. Христиане идут в бой с уверенностью, что Господь укрепит их; язычники обнаруживают, что боги покинули их. Во-вторых, перенеся действие в сарацинские земли, поэт получает возможность развить весьма значимую для его эпохи тему: богатство и великолепие Востока. Для этого он вводит нового персонажа, Балигана, прибывающего с огромной армией из Вавилона. Его приезд окружен особым блеском:

Сияет день, и солнце взор слепит.
На берег сходит Балиган с ладьи.
Направо от него — Эспанели,
Семнадцать королей идут за ним,
А герцогов и графов счесть нет сил.
Под лавром, на густой траве, в тени
Ковер парчовый, цветом бел, лежит.
Слоновой кости трон на нем стоит.
Воссел на трон языческий эмир.
(*Песнь о Роланде*, 2646–2654)

Здесь тоже очевиден контраст с той простой жизнью, которую ведут Карл и его рыцари. Меняя фон своего рассказа, автор «Песни о Роланде» не только расширяет горизонты повествования, но и подчеркивает некоторые детали, которые для него и его аудитории преисполнены особого смысла.

В «Песни о моем Сиде» тот же прием используется для противопоставления героя во главе его войска и короля во главе его двора. Захватив военную добычу, Сид отсылает часть ее королю, и певец рассказывает о том, что происходит затем при кастильском дворе. Король гневается на своего вассала, и потому вряд ли можно ожидать, что он с радостью примет посланника Сида. Но Сид поступает весьма умно. Он отправляет к королю Минайю Альвара Аньеса с щедрой долей захваченного у мавров. Минайя прекрасно выполняет свою задачу, предлагая дары с почтительным уважением и ни единым словом не обмолвившись о восстановлении Сида в правах. Король доволен, принимаст добычу под тем благовидным предлогом, что она отбита у мавров, возвращает Минайе его поместья и земли и позволяст всем, кто захочет, присоединиться к Сиду. Но о самом Сиде он пока ничего нс желает слышать, считая, что рано прощать человека, который пребываст в немилости всего лишь три недели (873 и след.). Но впечатление на короля произвести удалось, и прощение, хоть и не даруется немедленно, уже не за горами. Позже, после взятия Валенсии, Сид опять шлет Альвара Аньеса к королю, и Минайя снова прекрасно справляется с ролью посла, но на этот раз свободно пускается в рассказ о победах Сида: король вновь доволен и сам заявляет об этом (1308 и след.). Затем он одобряет желание инфантов де Каррион вступить в брак с дочерьми Сида, тем самым кладя конец раздору с вассалом. Эти две сцены[22] просты и не исполнены особого драматизма, но они занимают важное место в структуре поэмы, ибо в них представлена оборотная сторона медали: придворные, оклеветавшие Сида и дурно обошедшиеся с ним, и личность переменчивого короля Альфонса, готового верить всему, что услышит. Не-

[22] Здесь С. Боура допускает небольшую неточность. Король Альфонс соглашается с идеей свадьбы во время не второго, а третьего посольства Альвара Аньеса ко двору (*Песнь о моем Сиде*, 1885 и след.). Таким образом, речь может идти не о двух, а о трех параллельных эпизодах. – *Примеч. пер.*

удивительно, что Сид чужд этому кругу и заводит себе там немало врагов.

Четвертый способ расширения произведения не столь распространен, но тем не менее четко прослеживается в «Беовульфе» и «Эпосе о Гильгамеше». Певец от первого лица или устами какого-либо из персонажей рассказывает истории, непосредственно не связанные с основным сюжетом. В «Беовульфе» это один из главных приемов расширения повествования, и во многом именно из-за подобных вставок поэма столь длинна. Одни из них безусловно важны для понимания характера героя: скажем, рассказ о славной юности, состязании в плавании с Брекой или ранних подвигах Беовульфа. Они призваны показать, как герой мужает и готовится к будущим свершениям. Схожим образом и открывающий поэму рассказ о Скильдингах служит своеобразным историческим предуготовлением и фоном для персонажей, которым суждено сыграть главную роль в поэме. Но обоснованность других вставок менее понятна. Они искусно вводятся в повествование по аналогии или по контрасту, но их содержательная значимость не всегда очевидна. Так, например, история злонравной королевы Трюд приметана просто на живую нитку: лишь потому, что поэт чуть выше упомянул о доброй королеве Хюгд и считает это достаточным основанием для последующего отступления. Для отца Беовульфа поводом рассказать о Фреавару и войне данов с хадобардами становится всего лишь тот факт, что Фреавару — дочь Хродгара, а Беовульф недавно был у него в гостях. Связь естественная, но не такая уж тесная. Быть может, подобные эпизоды содержат, с точки зрения поэта, некую мораль, но в целом похоже, что он вводит их просто потому, что они принадлежат к тому кругу преданий, который он хочет связать с именем Беовульфа. Певцу могло казаться, что его собственное сказание чересчур далеко от реальности и окружено чрезмерно легендарным ореолом, а значит, его необходимо соотнести с исторически более достоверными событиями.

С иной техникой мы сталкиваемся в «Эпосе о Гильгамеше». Единственной историей, поведанной одним из персонажей, является там сказание Утнапишти о потопе, и его связь с основным сюжетом вполне очевидна. Гильгамеш хочет выяс-

нить, как Утнапишти обрел бессмертие, и узнает, что это дар богов в награду за добродетельное поведение. После Потопа бог Эллиль явился и благословил Утнапишти, промолвив:

> Доселе Утнапишти был человеком,
> Отныне ж Утнапишти нам, богам, подобен.
> (*Эпос о Гильгамеше*, XI, 193–194)

До сих пор рассказ тесно соотносился с остальным содержанием поэмы. Когда Гильгамеш встречается с людьми[23], которые единственные на земле сумели избежать смерти, он узнает, что их бессмертие — награда богов. Для него этот путь заказан: если уж добиваться бессмертия, то он должен завоевать его сам, но в этом Гильгамеш терпит неудачу. Тем самым за рассказом Утнапишти кроется ирония по поводу предпринятого Гильгамешем похода за вечной жизнью. Более того, эта история содержит мораль, бесспорно намеренно вложенную в нее поэтом. Боги благоволят к Утнапишти, поскольку тот выполнил их наказ, а о Гильгамеше этого сказать нельзя, ибо большую часть жизнь он провел, противостоя божественной воле. В действительности, сказание о потопе — своего рода комментарий к поведению Гильгамеша, содержащий уже и конечный вывод. Герой, пренебрегающий богами, не может рассчитывать на милость с их стороны.

Вот несколько путей приспособления техники малой песни к масштабу большой поэмы. Сам по себе данный процесс вполне естественен, и его еще можно реально проследить в некоторых частях света. Все зависит от мастерства поэта, его вкуса и обстоятельств. Не все певцы способны или считают нужным предпринять такой переход: многие довольствуются малыми песнями. Но большая поэма — это не только более эффективная и удачная форма повествования, она способна показать, как можно обогатить и расширить общие рамки пре-

[23] Имеются в виду Утнапишти и его жена: цитируя только что приведенный контекст, С. Боура следует тексту подлинника, где буквально сказано: «Теперь же Утнапишти и жена его будут сходны с нами, богами». Выше процитирован перевод И.М. Дьяконова, полагавшего, что слова «и жена его» являются интерполяцией, поскольку нарушают структуру стиха. См.: *Эпос о Гильгамеше («О все видавшем»)* / Пер. с аккадского И.М. Дьяконова. М.; Л., 1961. С. 201–202. — *Примеч. пер.*

дания, и тем самым открывает перед сказителем новые возможности для поэтического сложения на еще более высоком уровне. Еще выше стоит героический эпос, произведение поистине величественного размаха, тоже нуждающееся в определенной разработке и общего плана повествования, и отдельных эпизодов. Такие эпические полотна не так распространены, как краткая песнь или большая поэма, но у них достаточно отличительных свойств, которые заслуживают отдельного рассмотрения. К счастью, мы знаем, как создавались одно или два из этих эпических произведений, и можем исходить из этих сведений, приступая к анализу прочих, о происхождении которых нам не известно ничего. Вряд ли можно сомневаться в том, что различные эпосы относятся к одному и тому же типу поэтических произведений и возникали более или менее одним и тем же путем. Если мы сможем выяснить, что это за путь, нам удастся понять гораздо больше и о природе эпического текста, и о методе его сложения.

Мусульманские сказители в Югославии часто слагают поэмы в 3–4 тысячи строк, но известно несколько случаев, когда их творения достигали 12 000 строк. В 1934 году Милмэн Пэрри нашел в Южной Сербии певца, мусульманина по имени Авдо Меджедович, которому было около 60 лет и который мог петь по два часа утром и еще два часа днем, каждые полчаса делая перерывы по 5–10 минут. Большая песнь заняла у него две недели с недельным перерывом на то, чтобы восстановить голос. В итоге получилась эпическая поэма об Османе Делибеговиче и Павичевиче Луке, длиною примерно в 12 000 строк. Поскольку текст поэмы еще не опубликован[24], наверное, стоит воспроизвести ее краткое содержание в изложении помощника Пэрри, Альберта Лорда:

> Действие песни об Османе Делибеговиче и Павичевиче Луке начинается в городе Осек, где местный бей, Осман Делибегович, рано утром встает с постели и, выпив кофе и произнеся утренние молитвы, выходит вместе со своим слугой Хусейном на городские бастионы, чтобы оглядеть

[24] Впоследствии текст песни был издан в одном из томов публикаций текстов из собрания М. Пэрри: Publications of Milman Parry Collection / Ed. by A. Lord and D.Bunim. Text and Translation Series. Cambridge (Mass.), 1980. Vol. VI. См. об этом произведении в русском издании книги А.Б. Лорда. *Сказитель*. М., 1994. С. 96, 304.

окрестную плодородную долину. Он наслаждается видом зеленых полей и вдруг видит облако, из которого появляется юноша героического вида, скачущий на буланом коне. Осман его не узнает, но когда тот подъезжает, уважительно приветствует его и спрашивает, кто он и откуда прибыл. Юноша отвечает, что зовут его Силич Юсуф, а приехал он из Кайнджи. Его мать — сестра Османа. Юсуф не слыхал о своем дяде до тех пор, когда на следующий день после смерти своего отца он не спросил у матери, есть ли у них еще родные, и она рассказала ему о ее брате, могущественном владыке Осека. И вот он отыскал своего дядю. Осман рад без памяти и решает устроить торжество в честь вновь обретенного племянника. Он созывает всю знать и представляет всем юношу. Вскоре после приезда Юсуфа Осман снова видит облако пыли на дальнем берегу реки Дравы, и из него возникает фигура огромного воина в полном боевом снаряжении. Осман гадает, друг это или враг; потому он отправляет несколько своих людей, веля им встретить незнакомца и привести к нему, сперва заставив того оставить меч, пику и ружье. Незнакомец, конечно, отказывается на том основании, что мать еще в юности заповедала ему никогда не представать перед любым владыкой безоружным. Уж лучше ему быть мертвым и лежать в земле. Тем не менее Осман решает принять его, и когда неизвестного героя проводят к нему, Осман спрашивает, как его имя и откуда он прибыл. Незнакомец отвечает, что он приехал из далекого царства, из города Козар, а зовут его Павичевич Лука, и он из одной из самых знатных семей в городе. Он влюбился в Елу, дочь генерала Вука, но она его отвергла, и он поклялся отомстить: он станет турком, пойдет в Осек просить тамошнего правителя собрать могучее войско и сжечь Козар дотла. Покидая Козар, он наткнулся на трех пленников, двух молодых девушек и мальчика. Оказалось, что они дети Османа Делибеговича, и они передали Луке письмо для отца, умоляя того прийти в Козар и вызволить их из неволи. Лука передает письмо Осману, и старик плачет от радости, получив вести о пропавших детях. Он называет Луку приемным сыном и вновь устраивает пир, на котором представляет Павичевича Луку всей местной знати. Наконец пришло время выяснить у Луки, как следует вести предстоящую военную кампанию, определить, какие нужны силы, и собрать их. Певец описывает все это весьма пространно и с высочайшим искусством, стремясь, насколько возможно, избегать монотонных словесных повторов. Лука перечисляет города и местечки, которые будут лежать на пути, указывает, какие гарнизоны в них нужно будет оставить, подробно описывает тот урон, который он сам вместе с молодым Юсуфом нанесет врагу. Осман диктует письма турецким командирам и отправляет их. В Осек прибывают различные отряды, которые описаны весьма детально. Изображение всех этих событий занимает примерно 5000 строк. Наконец войско готово и выступает на Козар. Подробно изображены все битвы, случившиеся на пути, и в каждой Павичевич Лука

выказывает свою доблесть в ряде поединков. Когда войско подступает к Козару и становится лагерем у его ворот, Лука неожиданно замечает, что пропал Хрничич Халил. Осман колебался, брать ли молодого Халила в поход, поскольку тот известен своими любовными похождениями, а Лука поклялся отомстить всякому, кто покусится на Елу. Потому Лука посылает славного брата Халила, Муйо, командующего всеми полками, вместе с комическим персонажем Тале из Орашаца найти и вернуть Халила. Они встречают его в городе с Елой, возвращаются вместе с ним и примиряют Халила с Лукой. Все мужское население города собирается по случаю праздника в церкви. Мусульманам удается застать их там и перебить; они оскверняют и разрушают церковь. Затем турецкая армия вступает в Козер. Лука забирает Елу, далее следует трогательная сцена воссоединения Османа с бывшими в плену детьми. Город разграблен и сожжен дотла. Наконец войско готово возвращаться в Осек. Обратный путь опять-таки представляет собой цепь сражений, поскольку все гарнизоны, оставленные позади наступавшей армии, были уничтожены, и каждый город снова приходится брать с боем. Возвратившись в Осек, герои пересчитывают войско, и выясняется, что из 220 000 осталось только 60 000 человек, причем из них половина ранены. Затем они делят добычу и отправляют щедрые дары семьям всех погибших. Осман собирает знать, и они отправляют послов к султану Сулейману в Стамбул, чтобы поведать о своей победе и выяснить, не гневается ли он на них за то, что отправились в поход, не получив на то его соизволения. От таких вестей Сулейман приходит в удивление и бурную радость и призывает вождей в Стамбул. Когда они приезжают, султан принимает их с великими почестями и щедро награждает. Лука переходит в мусульманство и назначается диздаром Баня-Луки, где султан обещает построить для него дворец. Некоторое время проходит в празднествах, а затем герои возвращаются в Боснию, где по велению султана готовят свадьбу Луки, которого теперь зовут Махмуд, и Елы, которую удочерил Осман, дав ей турецкое имя Мейруша. Поэма заканчивается подробным описанием гостей, прибывающих на свадьбу в Баня-Луке, их путешествия в Осек и свадебных торжеств.

Таково общее содержание поэмы, и мы видим, что она представляет собой не набор отдельных песен, соединенных вместе искусственными связками, а настоящий эпос, выстроенный по хорошо обдуманному плану.

Таким образом, становится совершенно ясно: что бы кто ни говорил, сложить устно эпическую поэму в 12 000 строк вполне возможно. В данном случае певец не умел ни читать, ни писать и, вероятно, слагал свое произведение по ходу исполнения. Несомненно, он держал в уме некий план, в вы-

полнении которого существенным подспорьем для него были формульные выражения, наводняющие поэму и являющиеся неотъемлемой составляющей его искусства. В итоге получилось произведение со сложным сюжетом, множеством происшествий и персонажей, развернутыми описаниями и пространными речами. Другие песни, записанные М. Пэрри в Югославии, сложены подобным же образом и обладают схожими характеристиками, хотя, по крайней мере, композиция одной из них гораздо более эпизодична. Во всех соответствующих случаях толчок к созданию большой поэмы был дан извне, поскольку Пэрри специально просил об этом. Но если поэт получал такой заказ, выполнить его не составляло труда. С психологической точки зрения процесс сложения так и остается загадкой, но мы знаем хотя бы то, что, привычно перемежая рецитацию паузами для отдыха, современные певцы способны создать произведение такой же длины, что и «Одиссея». Это знаменательный факт, важность которого нельзя переоценить.

Примером схожего мастерства в создании масштабных произведений может служить узбекская традиция. Певец Пулкан (1874–1941), который родился в семье простых пастухов и не умел ни читать, ни писать, не только был автором семидесяти разных песен, большинство из которых были достаточно большими, но сложил одну, «Кирон-хан», длиною более чем в 20 000 строк[25]. Увы, текст ее недоступен, и невозможно проследить принципы ее композиционного строения. Но поскольку обычная величина узбекского дастана составляет 3000–4000 строк, этот случай показывает, как певец может при желании расширить свое повествование. Больше известно о другой большой узбекской поэме, «Алпамыш», длина которой в версии Фазиля Юлдашева[26] составляет около 14 000 стихов в противовес казахскому и каракалпакскому вариантам величиной соответственно в 2500 и 3000 строк. Мы знаем кое-что о поэме Фазиля. Она рассказывает о жизни героя с момен-

[25] Жирмунский, Зарифов. С. 47.

[26] Жирмунский, Зарифов. С. 61–69. Часть поэмы переведена на русский язык в «Антологии узбекской поэзии» (М., 1950. С. 20–40). *Добавление пер.*: См. также позднейшее издание *Алпамыш. Узбекский народный эпос* / По варианту Фазиля Юлдаша, пер. Л. Пеньковского. М., 1958.

та его рождения до его триумфа над врагами и выстроена по хорошо обдуманному плану, в рамки которого включено множество различных эпизодов. Алпамыш сражается с калмыками с переменным успехом: однажды калмыцкий шах даже заключает его в темницу, где герой проводит семь лет. После того как удается сбежать, он, подобно Одиссею, возвращается на свою Итаку, где схожим образом торжествует над своими врагами, хотя вначале у него нет союзников, кроме старого слуги, и нет особых преимуществ над ними, кроме искусного владения луком. Герою помогают его верный друг Караджан, сестра Калдиргач и возлюбленная Барчин, не говоря уж о его чудесном коне Байчибаре. Деятельность всех членов этой группы развивается в полном соответствии с их характерами и различными тонкостями и хитросплетениями их личных взаимоотношений. Данная песнь — одна из множества сказаний об Алпамыше; существует еще девять других узбекских версий поэмы. Но ни одна не приобретает такого размаха, и Фазиль доказывает, что, если у певца достаточно творческой изобретательности, он может сделать свою историю гораздо масштабнее, и при этом она не будет выглядеть искусственно раздутой. Частично подобное мастерство проявляется в речах, которые поэт вкладывает в уста своих персонажей и которые исполнены и красноречия, и драматической силы. В такой поэме расширение происходит легко и естественно, поскольку поэт прекрасно овладел основными элементами повествования и сумел обнаружить скрытые в них новые возможности.

От больших сербских и узбекских поэм можно теперь перейти к двум относительно недавним киргизским сказителям, о которых мы знаем меньше, чем об их югославских коллегах, но чьи свершения, очевидно, еще более значительны. В 1946 году группа русских ученых опубликовала русский перевод большого эпоса, именуемого «Манас». Публикация представляет собой комбинацию двух поэм, записанных от разных авторов, но это не должно нас смущать, поскольку две части четко отличаются друг от друга. В большей части рассказывается о великом походе Манаса на Катай; меньшая посвящена жизни его товарища Алмамбета. Две истории вполне самостоятельны, и издатели стараются четко их разграничить. Первая — творение Сагым-

бая Орозбакова (1867–1930), вторая – Саякбая Каралаева, родившегося в 1894-м и еще здравствовавшего в 1946 году[27]. Оба произведения восходят к старой и широко распространенной традиции. Певец по имени Кельдибек сочинял песни на этот сюжет еще в середине XVIII века; примерно сто лет спустя В. Радлов включил несколько поэм о Манасе и произведений из связанных с ним циклов в свое собрание киргизской поэзии; о популярности этого сюжета в наши дни свидетельствует хотя бы тот факт, что человека, исполняющего подобные песни, принято называть *манасчи*. Но между этими более древними текстами и «Манасом» Орозбакова существует огромная разница в объеме. Поэмы, опубликованные Радловым, не превышают 6000 строк, а «Манас» Орозбакова, даже без текста Каралаева, насчитывает около 40 000 стихов. Мы можем выносить наши суждения и оценки только по опубликованной версии[28], и это уже само по себе потрясающее свидетельство. Но сведения, сообщаемые русскими издателями, поражают еще больше[29]. Согласно им, между 1922 и 1926 годами от Орозбакова было записано около 250 000 стихов. Значительную часть составляли, по-видимому, разнообразные вариации на основную тему, окончательная же версия, записанная от Орозбакова Ибраимом Абдырахмановым, включала не только имеющийся у нас текст «Манаса», но и два продолжения, сравнимые с ним по размеру: «Семетей» повествует о сыне Манаса, а «Сейтек» – о подвигах его внука[30]. К сожалению, два этих дополнения пока не опубликованы, и мы не располагаем никакими сведениями о них. Но даже опубликованный вариант «Манаса» в 40 000 стихов замечателен уже сам по себе. Поскольку Орозбаков был неграмотен, он слагал данное произведение устно, и оно было

---

[27] Умер в 1971 г. – *Примеч. пер.*

[28] С. Боура ориентируется на сокращенный вариант поэмы, опубликованный в издании: *Манас. Киргизский эпос. Великий поход.* М., 1946. Полное издание было осуществлено позже: *Манас. Киргизский героический эпос.* М., 1984–1995. Кн. 1–4. См. там же подробный и более точный обзор истории текста и его основных версий: Кн. 1. С. 443–491. В полном виде поэма насчитывает примерно 250 000 строк в версии Орозбакова и около 400 000 – в варианте Каралаева. – *Примеч. пер.*

[29] Е. Мозольков в: *Манас. Киргизский эпос. Великий поход.* М., 1946. С. 10.

[30] Это не так: «Семетей» и «Сейтек» в исполнении С. Орозбакова так и остались незаписанными. – *Примеч. пер.*

записано от него, как и остальные его тексты, между 1922 и 1926 годами. Так же, по всей видимости, творил и Саякбай Каралаев. Хотя опубликованный текст его песни об Алмамбете содержит только 4000 строк, сообщается, что общая величина записанной от него поэмы или эпического цикла о Манасе составила поражающую воображение цифру в 400 000 стихов[31]. Поскольку она отражает общий объем его наследия и включает различные варианты одной и той же истории, данное число нельзя принимать за объем отдельно взятой поэмы. Тем не менее это доказывает, что Орозбаков не уникален и что в нашем веке киргизские сказители обнаруживали способность к созданию устных произведений гигантских размеров.

Прежде чем проанализировать природу и значимость произведений такого масштаба, следует отделить от них некоторые другие поэмы, которые кажутся схожими, но по сути принципиально отличаются от них, хотя и зачисляются в разряд традиционного эпоса. Например, финскую «Калевалу» порой называют национальным эпосом Финляндии. Она стала таковым, но возникла совершенно иначе. На самом деле она была создана ученым Элиасом Лённротом и издана сначала в 1833-м, а затем — в расширенном варианте — в 1849 году. Лённрот собрал устные песни и соединил их в одно целое, но при этом не удержался от насильственного обращения с ними, изымая тот или иной кусок из его реального контекста и перенося его в другое место, где он лучше укладывался в выстроенную ученым схему. Лённрот и не скрывал этого, так что его труд нельзя счесть фальсификацией. Он и вправду вполне мог верить, что по отрывочным фрагментам восстанавливает утраченный эпос. В действительности ничего подобного ему сделать не удалось. Не похоже, что подобный эпос когда-либо существовал, но даже если и так, вряд ли реконструкция Лённрота верна. Он включал в свой текст ту или иную историю, выбирая один вариант из множества версий, каждая из которых в равной мере может считаться аутентичной. Честно говоря, сама идея восстановления утраченного эпоса — по всей вероятности, романтическая иллюзия. Эпосу свойственно скорее вырастать из малых песен путем расширения, а не распадаться на них. В «Калевале» есть

[31] Е. Мозольков в: *Манас. Киргизский эпос. Великий поход.* М., 1946. С. 18.

и подлинные куски, но ее нельзя использовать для сравнения с другими большими поэмами, поскольку ее единство — результат усилий ученого, чьими главными инструментами были ножницы и клей.

За появлением «Калевалы» последовал эстонский «Калевипоэг», начавший выходить в свет с 1857 года. Вероятно, эта поэма стала плодом труда основанного в 1838 году общества эстонских ученых, чьей целью стало собирание устной поэзии, но основная конкретная работа была проделана Ф.Р. Крейцвальдом, который во многом исповедовал те же приемы, что и Лённрот, столь же безжалостно сводя воедино разрозненные песни. Но если Лённрот оставил после себе записи, по которым можно проследить его методы, то Крейцвальд, к сожалению, уничтожил свои черновики, так что проверить его результаты теперь невозможно. Тем не менее не приходится сомневаться в том, что «Калевипоэг» — столь же искусственная литературная конструкция, что и «Калевала», и не дает никакого материала для изучения естественных процессов генезиса героической поэзии. В последние годы нечто подобное было проделано и с армянскими поэмами о Давиде Сасунском, его родителях и его сыне. В 1939 году вышла книга «Давид Сасунский» — русский перевод того, что представляется сложным эпическим произведением о четырех героических поколениях. Основой послужил подлинный армянский материал, претерпевший меньше изменений и уточнений по сравнению с тем, как работали Лённрот или Крейцвальд, однако и здесь конечная форма, в которой он был опубликован, — результат труда современных исследователей. Издатели выбирали тот или иной вариант из множества существующих устных версий и приспосабливали выбранные фрагменты один к другому. Несмотря на то что этот текст содержит немало ценнейших данных, его нельзя использовать при решении интересующей нас проблемы. Так называемый эпос оказывается не более чем результатом ученого труда по объединению отдельных, самостоятельных песен. Столь же критичным должно быть отношение и к некоторым иным попыткам воссоздать единый сербский эпос о битве при Косове[32]

[32] См. прежде всего работы: С. Стојковић. *Лазарица*. Београд, 1908, и L. Dimitrijević. *Kosovo*. Sarajevo, 1924.

или целостный русский эпический цикл о Владимире Красное Солнышко[33]. Подобные конструкты сразу же выдают себя — в них множество непоследовательностей и в тоне, и в манере, и в строении повествования; и для целей, которые интересуют нас сейчас, они совершенно бесполезны. Если мы хотим знать, как возникает полномасштабный героический эпос, лучшим материалом для нас могут служить сербохорватская и киргизская традиции.

Анализ этих произведений, очевидно, может многое дать и для изучения строения «Илиады» и «Одиссеи». Когда в 1837 году Карл Лахман выдвинул теорию, согласно которой «Илиада» представляет собой компиляцию нескольких малых песен, один из его аргументов состоял в том, что поэма такого размера не может быть сочинена без использования письменности. Теперь мы знаем, что это утверждение беспочвенно. Когда певец не может ни читать, ни писать, нам, полностью доверившимся бумаге и книгам, может порой показаться, что память его обладает поистине чудотворной силой. А ведь то, что в XX веке оказалось по плечу Авдо Меджедовичу и Сагымбаю Орозбакову, вполне могли совершить и певцы далекого прошлого. Нет никакого априорного основания полагать, что процесс сложения «Илиады» или «Одиссеи» принципиально отличался от создания «Османа Делибеговича» или «Манаса». Как мы видели, широкое использование формул в них указывает на импровизаторскую традицию, а многие приемы повествования являются принадлежностью устной поэзии. А раз мы не можем отрицать, что это устные поэмы, то можно с уверенностью допустить, что своей окончательной формы они достигли тем же самым путем, какой мы можем проследить на примере киргизской или сербской поэзии. В этих культурах песни малого и среднего размера развились в конце концов в большой эпос, нечто в этом же роде могло произойти и в Греции. Если Гомер сообщает нам о кратких песнях, исполняемых Фемием или Демодоком, значит, он сам знал об их существовании, хотя его собственное искусство и было другим. У нас есть все основания заключить, что «Илиада» и «Одиссея» возникли на фоне устного поэтического творчества, плодом которого становились

[33] См. недавнюю попытку Н.В. Водовозова: *Русский народный эпос*. М., 1947.

поэмы разной величины, но большой эпос представлял собою необычный феномен, который был многим обязан технике малой песни, и при этом должен был находить новые средства выражения, пригодные для сложного повествования большого объема.

Устное повествование большого масштаба возникает в определенных условиях, которые существуют далеко не везде. Такие поэты, как Меджедович, Фазиль Юлдашев, Орозбаков и Караласв, могут легко творить свои поэмы, только располагая значительным набором сюжетов и повествовательных приемов, включая формулы. Это невозможно там, где искусство создания поэм не очень распространено и остается прерогативой нескольких знаменитых певцов. Напротив, когда в той или иной стране множество сказителей и все они занимаются сложением более или менее сходных историй, излагаемых на более или менее сходном поэтическом языке, очевидно, проще использовать подобный арсенал для того, чтобы выстроить большую поэму. Пэрри обнаружил, что в большинстве югославских сел есть, по крайней мере, один певец, который знает сказителей, живущих в других местах; уважение, которым окружены узбекские сказители, выразилось в именовании их особыми терминами *бахши, шаир, джиров*, каждый из которых имеет свои особенности и внутренний смысл[34]; для киргизов героическая песнь — национальное искусство, которым восхищается практически каждый и в котором очень многие пробуют свои силы. Когда героическая поэзия становится повседневным занятием и ее носителями становятся самые разные люди, естественно, этим мастерством проще овладеть, и потому при случае легче сочинить поэму такого размера, который не под силу певцам, когда у них нет подобной поддержки и подобных источников для совершенствования. Во-вторых, югославская, узбекская и киргизская традиции очень богаты и древни. Они развивались столетиями, в ходе которых изобретались всевозможные новые приемы, и теперь певец волен ими воспользоваться. Он может выдумать свою историю, но обычно слушатели довольствуются тем, что он выберет из огромной массы уже имеющегося материала темы, которые более всего ему по вкусу и в ко-

[34] Жирмунский, Зарифов. С. 25–27.

торых лучше всего смогут проявиться сильные стороны его таланта. Именно подобными причинами может объясняться масштаб творчества таких поэтов, и в частности размер гомеровских поэм. От греческого героического века дошло множество сказаний, а это предполагает существование широко распространенного и популярного искусства, так что гомеровские поэмы во многом выиграли от того, что за ними уже стояла долгая традиция. Похоже, Гомер появился как раз вовремя для того, чтобы создать столь большие произведения, как «Илиада» и «Одиссея», и параллели в современных культурах могут служить иллюстрацией условий, которые были необходимы для совершенного им прорыва.

Когда поэт, овладевший техникой сложения малого эпоса в 4000 строк, переходит к созданию большого эпоса в 12 000 и более строк, он сталкивается с серьезными композиционными проблемами. Он должен так организовать свой материал, чтобы слушатели воспринимали поэму как нечто органически целостное, а не как собрание разрозненных частей. У нее должна быть некая единая форма. Простейший способ — изложить жизнь одного героя в виде последовательной серии эпизодов, каждый из которых более или менее самодостаточен и в то же время связан с предшествующими и последующими самой личностью главного персонажа. Так поступают авторы песен средней величины, вроде «Сказания о Ленине» Марфы Крюковой, так же обстоит дело и в больших эпических произведениях некоторых югославских певцов. Но хотя это и самый простой путь, результат тоже наименее удачен. Подобный принцип еще можно стерпеть в малом эпосе, но когда он реализуется на большом объеме, то существенно затрудняет восприятие и даже мешает получить удовольствие. В повествовании нет стержня, и остается только гадать, зачем было сочинять одну большую поэму вместо нескольких маленьких. Эту сложность подметил еще Аристотель, объясняя, что единство сюжета не сводится к тому, чтобы предметом рассказа был один человек:

> С одним лицом может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют; точно так же и действия одного лица многочисленны и никак не складываются в единое действие.

> Поэтому думается, что заблуждаются все поэты, которые сочиняли «Гераклеиду», «Фесеиду» и тому подобные поэмы, — они думают, что раз Геракл был один, то и сказание о нем должно быть едино[35].

Осуждаемый Аристотелем метод достаточно распространен, но и в наше время он приводит к ничем не лучшим результатам, чем в аристотелевскую эпоху. Эпизодические поэмы современных народов тоже дают немало поводов для упреков, даже если они сложены с большим мастерством, как, например, сказание об Алмамбете Каралаева. Вот если поэты прибегают к более сложной композиционной организации, они добиваются и более интересных результатов.

Хорошим примером такой, более изощренной, композиции может служить «Осман Делибегович» Авдо Меджедовича. Это уже не то сказание, в котором на первом плане все время стоит один человек, а остальные персонажи всегда поют только вторым голосом. В нем два главных героя — Осман и Лука, но остальные, вроде Юсуфа или Халила, лишь немного уступают им в значимости. Сюжет развивается логично и последовательно. Сперва описанием прибытия различных персонажей и приготовлений к войне задается общий фон; затем следует собственно основное действие — военная кампания со множеством разнообразных происшествий и благополучным исходом; в конце мы имеем в качестве своеобразного дополнения рассказ о полученных наградах и прочих успехах героев. Отличный сюжет, хорошо организованный и сбалансированный. Последовательность действий выстроена логично, поэт, искусно варьируя интерес слушателей, подходит к развернутому описанию переломных событий. Заявленные в начале темы получают в дальнейшем свое продолжение: так, потеря Османом своих детей оборачивается впоследствии их счастливым обретением; точно так же любвеобильность Халила приводит к тому, что он принимается ухаживать за Елой. Личные и частные судьбы героев переплетены с судьбами армий и городов, если не сказать народов, и расширение рамок повествования позволяет возвести происходящие события на более высокий уровень. Героические деяния на поле брани

[35] Аристотель. *Поэтика*. 1451a и след. / Здесь и далее пер. М.Л. Гаспарова.

перемежаются домашними сценами и государственными торжествами. Композиция «Османа Делибеговича и Павичевича Луки» — дело рук умелого мастера, понимающего, что эпос должен быть построен по четкой и сбалансированной схеме, а его единство обеспечиваться цельностью определенных центральных тем, характеров и сюжетных линий.

Задачу, которую поставил себе Орозбаков, создавая своего «Манаса», еще более трудна[36]. 40 000 стихов — это действительно большой объем, в рамках которого очень непросто последовательно придерживаться избранной схемы. Но Орозбаков предусмотрительно и не стремился к подобной тщательности. Общая линия повествования проста и главенствует на протяжении всего текста. Певец рассказывает о великом походе киргизов под предводительством Манаса против Катая. Это главная сюжетная нить, определяющая единство поэмы, и практически все события так или иначе связаны с ней или дополняют ее. Основанная на этой сквозной теме поэма соответственно делится на шесть частей. Первая — это заговор нескольких подчиненных Манасу ханов против своего господина. Манас посылает за ними, чтобы, унизив заговорщиков, призвать их к порядку. Он объявляет о своем решении выступить в поход, и этот отрезок завершается величественной речью о том, что им предстоит и чего полководец ждет от своей армии. Во второй части достаточно подробно описывается подготовка к грядущей кампании. Прибывают и готовятся к выступлению многочисленные отряды; Манас советуется со своей женой Каныкей, которая предрекает походу успех. Особое внимание уделено герою Алмамбету и обрисовке его характера, который проявляется в его беседе с Манасом и ссоре с Чубаком. В третьей части начинается сам поход, причем опять-таки Алмамбету отведена важная роль: он идет впереди войска, устраняя с его пути разные опасные препятствия, которыми, в частности, становятся одноглазый великан или волшебница Канышай. Удачное разрешение всех этих эпизодов открывает войску путь на Катай, а

[36] Далее рассматривается композиция, по сути, одного цикла эпоса о Манасе — так называемого «Большого похода» (см.: *Манас. Киргизский героический эпос.* М., 1984. Кн. 1. С. 455 и след.). В четырехтомном издании «Манаса» (см. выше прим. 28) он занимает последний, четвертый том. — *Примеч. пер.*

сам Алмамбет отправляется на поиск собственных приключений, среди которых и забавная встреча с женщиной по имени Бурулча. В очень короткой четвертой части рассказывается сперва о столкновении Алмамбета с катайским богатырем Карагулом, который в испуге бежит к своему хозяину, Конурбаю, а затем о новой встрече Алмамбета с Карагулом и их замечательном поединке. Теперь уже Конурбай готовится к бою и выступает навстречу Манасу. В пятой части описывается стремительная и яростная битва, и здесь на первый план выходит уже Манас, сражающийся с тремя прославленными воинами. Он оказывается в тяжелом положении, но его выручает мудрый и хитроумный Бакай. Войско почти у цели. В шестой, последней, части поход увенчивается успехом. Конурбай терпит поражение и гибнет, а Манас повергает еще одного могучего противника, Мадыкана. Поэма завершается триумфальным вступлением киргизов в столицу Катая.

«Манас» не эпизодическая поэма. Согласно продуманному плану, повествование движется к финальной высшей точке, и мастерство создателя проявляется в искусном объединении различных составляющих поэмы в одно целое. Заговор ханов дает толчок к началу действия и одновременно демонстрирует, каков сам герой Манас и ради чего он идет на войну. Разнообразные приключения Алмамбета, быть может, и лежат отчасти вне основной темы, но тем не менее с ней связаны, поскольку способствуют продвижению войска вперед. Последние две части, изобилующие батальными и массовыми сценами, служат превосходным разрешением предшествующих событий и позволяют завершить поэму на высокой победной ноте. Большой размер произведения допускает тонкую разработку характеров, и потому автор вводит в повествование немало персонажей с четко прослеженными личностными чертами. Пусть Алмамбету на время и удается сорвать аплодисменты, но стоит Манасу сменить его и выйти на первый план, главный герой доказывает, что с ним никто не может равняться. Есть характерные черты и у многих более мелких персонажей, например у жены Манаса Канышей или у разных катайских вождей, причем успеху немало способствует искусное противопоставление последних киргизским героям. По мере

продвижения армии меняется и сопутствующий пейзаж, а протяженность похода дает поэту возможность многократно упомянуть об особенностях окружающей природы и страшных местах, в которых оказываются герои. «Манас» отлично выстроен по единому последовательному плану. Безусловно, в поэме есть отступления и добавочные эпизоды, но все они так или иначе подчинены общей схеме повествования. Целостность поэмы обеспечена смелостью замысла, успешно доведенного до конца.

От столь удачно организованных эпических произведений, как «Осман Делибегович» и «Манас», теперь можно перейти и к «Илиаде» с «Одиссеей». У Аристотеля нет сомнений в совершенстве этих поэм:

> Эти две поэмы сложены наилучшим образом и подражают, сколь возможно, единому действию (Аристотель. *Поэтика*, 1462b10–11).

Для того чтобы понять, что он имеет в виду применительно к «Илиаде», стоит процитировать еще одно высказывание Аристотеля:

> Он [Гомер] не взялся сочинять про всю войну, хотя она имела и начало, и конец (ибо слишком она была бы велика и неудобообозрима, а в умеренном объеме – слишком пестра и потому запутанна), – нет, он взял одну лишь ее часть, а многими остальными воспользовался как вставками для перебивки произведения (например, перечнем кораблей и другими вставками) (Аристотель. *Поэтика*, 1459a31 и след.).

Все это правда, и нам следует прислушаться к мнению такого авторитета. Но хотя Аристотель и признавал превосходство «Илиады» над другими героическими поэмами, сложенными в эпизодической манере, он не сумел понять, что «Илиада» представляет собой нечто большее по сравнению с тем, что он говорит, и в действительности поистине удивительна с композиционной точки зрения. В ней есть одновременно и общая, и особая тема. Особая тема заявлена поэтом уже в первой строке: это гнев Ахилла; а общей темой является Троянская война, и именно поэтому поэма названа не «Ахиллеида», а «Илиада». Две темы тесно переплетены и часто накладываются одна на другую. Но если мы хотим выяснить, что́, соб-

ственно, совершил Гомер, необходимо рассмотреть каждую в отдельности.

Специфичной для Гомера является тема гнева Ахилла, поэтому певец и говорит о самом гневе и его последствиях уже в начальных строках поэмы. Жизнь великого героя может послужить источником для множества сюжетов, но Гомер выбирает один, до боли яркий эпизод. Мы не знаем, почему поэт поступил именно так, но видим, какую выгоду он из этого извлек. Гнев одновременно героичен и трагичен. В нем проявляется слабость великой личности, но эта слабость задана самой сутью жизни героя. Агамемнон задел честь Ахилла, и его ответный гнев становится окончательным воплощением жизни, весь смысл которой состоит в утверждении собственной чести. Гомер не мог выбрать темы, более подходящей для героической поэмы. Гнев становится своего рода спусковым механизмом для действия. Ахилл зол и удаляется с поля брани — оттого его соратники терпят неудачи, и Гектор едва не сжигает корабли греков. С таким сюжетом уже нет нужды заканчивать произведение смертью Ахилла. Его гибель остается вне «Илиады» и менее интересна, чем его трагический гнев, который ведет к смерти Патрокла и моральному падению самого Ахилла, решившего осквернить труп Гектора. При этом Гомер держит в уме смерть Ахилла, которая становится для поэта способом подчеркнуть, в каком положении оказывается герой в результате собственных поступков. Его гибель близка, о ней постоянно все говорят: Фетида, когда приходит утешить сына (*Илиада,* I, 417 и след.); сам Ахилл, обращаясь к Ликаону (XXI, 108 и след.); его лошади, когда выносят героя из битвы (XIX, 409 и след.); и сам Гектор в своих последних словах (XXII, 358 и след.). Смерть Ахилла служит постоянным фоном, придающим еще более трагический оттенок его действиям. Ему осталось мало времени — а он перестает отвечать требованиям, предъявляемым к герою, и теряет драгоценные дни. Вот какова истинная тема «Илиады», которой поэма начинается и завершается и которая становится причиной большинства происходящих в ней событий.

Но «Илиада» — еще и поэма о Трое и Троянской войне, о десятом и последнем годе этой войны. Дабы придать законченность картине, Гомер противопоставляет походную жизнь

войска ахейских мужей обыденной жизни Трои, где есть и старики, вроде Приама, и женщины — Елена или Андромаха, и дети, подобные Астианакту. Как и смерть Ахилла, падение Трои остается за рамками повествования, но тем не менее оно предвосхищается весьма тонким и искусным образом. Стоя на стенах Трои, Гектор предсказывает гибель города Андромахе (*Илиада*, VI, 448), а когда он гибнет, кажется, что сама Троя сотряслась до основания (XXII, 410–411): жизнь Гектора столь неразрывно связана с судьбой Трои, что его кончина неизбежно предвещает ее крушение. Точно так же, как гнев Ахилла трагичнее его смерти и потому и избран основной темой поэмы, гибель Гектора, в котором воплощен сам дух сопротивления Трои, значимее реального падения Трои, ибо оно предрешено после смерти героя. Судьба Трои определяется войной, а значит, «Илиада» должна быть сказанием о войне. Потому Гомер и описывает долгую цепь битв, венцом которых становится роковое возвращение Ахилла на поле брани и его победа в поединке с Гектором. Многочисленные сражения могут отвлечь нас от темы гнева, но они все равно связаны с ней. Эта связь видна сначала в том, как самые разные ахейские воины не в силах противостоять натиску троянцев, поскольку Ахилл отказывается биться, а затем в неукротимом желании самого Ахилла утолить свой гнев, безжалостно сея смерть уже собственной рукой. Тема Трои соотнесена с темой гнева, и хотя по ходу действия повествование расширяется и приобретает все больший размах, все бы пошло по-другому, если бы вначале Ахилл не разозлился на Агамемнона.

Изящная и хорошо сбалансированная схема помогает организовать столь сложный сюжет. «Илиада» открывается гневом Ахилла и завершается излечением от него: Ахилл выдает тело убитого Гектора Приаму. Первая и последняя песни выстроены по схожему плану. В каждой из них Фетида приходит к Зевсу ради своего сына, чтобы в первый раз попросить нанести грекам урон и тем самым восстановить честь Ахилла, а во второй — дать Ахиллу возможность отречься от гнева и отдать труп Гектора. Таковы рамки, внутри которых события следуют хорошо выстроенному плану. В первой части изображено удаление Ахилла от битвы, и этот отрезок заканчивается первым посольством, отправленным к герою. Вторая часть все более прибли-

жает катастрофическую развязку и завершается гибелью Патрокла. Третья посвящена возвращению Ахилла в сражение, убийству им Гектора и погребальным играм в честь Патрокла. В эту общую канву вплетено множество самых разнообразных эпизодов, причем в большинстве из них Ахилл вовсе не участвует. Но нет ни одной сцены, которая не была бы значима для общего замысла. Скрупулезно подробные описания деяний того или иного героя на поле брани всегда важны, поскольку даже самые лучшие из них, вроде Аякса или Диомеда, не способны сдержать волну троянского наступления и занять место, оставленное Ахиллом.

Строение «Одиссеи» не похоже на композицию «Илиады». Когда в начале поэмы поэт велит Музе петь о человеке, кажется, что он подразумевает жизнь героя, состоящую из цепи эпизодов, но на самом деле имеет в виду другое. Его повесть — о возвращении Одиссея. Что касается самого Одиссея, то его история начинается с решения богов позволить ему покинуть Огигию, где он жил у Калипсо, а завершается конечным триумфом над врагами в его собственном доме и воссоединением со своей женой. Таким образом, в основном это последовательный рассказ о возвращении героя домой к семье после долгого отсутствия. Краткое изложение сюжета Аристотелем вполне точно:

> Некоторый человек много странствует на чужбине, его подстерегает Посейдон, он одинок, а дома у него получается так, что женихи расточают его добро и злоумышляют против его сына; и вот он возвращается, выйдя из бури, открывается некоторым, нападает на врагов и сам спасен, а их истребляет (Аристотель. *Поэтика*, 1455b17 и след.).

В «Одиссее» тема возвращения не связана с более широким сюжетом, а сам поэт не оставляет надолго своего героя, если только на это нет серьезной причины. Мы всегда держим в уме Одиссея, даже когда он на время уходит со сцены. Персонажей значительно меньше, и они не так разнообразны, как в «Илиаде», и нет намека на некие маячащие вдали скрытые и величественные угрозы. Все законченно и самодостаточно; тема возвращения героя доминирует от начала до конца повествования.

Однако Гомер разрабатывает эту основную тему с разных сторон. Во-первых, он, безусловно, ощущает потребность показать, чем оборачивается отсутствие Одиссея на Итаке для его семьи и друзей. Вот почему он посвящает первые четыре песни судьбе сына Одиссея Телемаха. Это дает нам возможность понять, во что превратилась Итака без хозяина. Женихи не дают покоя его жене, изводят сына, проедают добро. Проходит немного времени, и они замышляют убить Телемаха; тут уж никому их смерть от руки Одиссея не покажется неоправданной. Подобная картина происходящего на Итаке нужна для того, чтобы продемонстрировать, сколь сильна нужда в Одиссее и с какими трудностями ему придется столкнуться по возвращении. Но Гомер идет дальше. Он посылает Телемаха разузнать об отце в Пилос к Нестору и в Спарту к Менелаю. На самом деле он мало что узнает, но значимость его странствий в другом: показать, как Телемах, почти что ребенок, мужает чуть ли не на глазах, стоит ему покинуть дом и мать, а значит, становится все более готовым помочь отцу, когда тот вернется. Кроме того, путешествие его дает нам возможность встретиться с важнейшими фигурами троянских сказаний: Нестором, Еленой и Менелаем — и как бы исподволь заполняет пробел между концом «Илиады» и началом «Одиссеи». Из уст разных персонажей мы слышим рассказы о важнейших событиях, связанных с взятием Трои и возвращением ахейских героев домой. Но это побочный результат. Главная цель первых песен поэмы — подготовить почву и представить нам основных действующих лиц, чтобы оставалось только ждать прибытия самого Одиссея.

В «Одиссее» использован и еще один ход, которому, по сути, нет аналогов в «Илиаде». Покинув Огигию, Одиссей не направляется прямо домой. Он попадает в кораблекрушение и оказывается на острове феаков, где не только наслаждается царским приемом, в конце которого получает дары, приличествующие страннику, возвращающемуся с чужбины, но и рассказывает о своих скитаниях после отплытия от Трои и вплоть до того момента, как он оказался на Огигии. Из такой схемы Гомер извлекает целых два преимущества. Во-первых, весь эпизод пребывания Одиссея у феаков не только блестящ и красочен сам по себе, но служит превосходным контрастом к тому, что герой вскоре найдет на Итаке. Жизнь феаков кажется бесконечным праздни-

ком, у них нет ни забот, ни печалей, и весьма характерно, что, находясь среди них, Одиссей постоянно думает о возвращении домой. Роскошь феакийского двора оставляет его равнодушным. Во-вторых, Одиссей рассказывает о множестве приключений, и если бы все они описывались в неторопливой манере, свойственной основному повествованию, это заняло бы чересчур много времени и нарушило бы композиционный баланс произведения. Здесь же они излагаются гораздо живее, чем если бы были включены в основной сюжет. Более того, Гомер искусно варьирует степень подробности, с которой изложен каждый отдельный эпизод. Так, на долю лотофагов и лестригонов приходится всего лишь по нескольку строк, а вот встреча с циклопом или общение с тенями в подземном царстве описаны гораздо более детально. Тем самым поэт добивается весьма положительного эффекта. Если бы каждое приключение изображалось одинаково пространно, вместе они производили бы просто ошеломляющее впечатление; а разнообразя размер описаний, Гомер заставляет некоторые из них выглядеть не более чем мелкими происшествиями, о которых Одиссей считает нужным лишь коротко упомянуть, что лишний раз свидетельствует о характерном для героя пренебрежении опасностями, встречающимися на его пути.

Таким образом, и «Илиада» и «Одиссея» представляют собой искусно выстроенные — каждая по-своему — поэмы с гораздо более высокой степенью организации, чем в случае сербохорватского или киргизского эпоса. Но все эти четыре примера доказывают, что устное произведение может быть прекрасно и изящно структурировано и не только авторы письменной эпохи способны создавать масштабную композиционную целостность. Разумеется, во всех четырех случаях мы постоянно сталкиваемся с традиционными приемами устной поэзии. Темы, из которых складывается «Осман Делибегович», во многом составляли исходный материал, служивший основой для импровизации отдельных певцов. Все приезды, путешествия, празднества и битвы описываются по преимуществу формульным языком. В большой степени так же обстоит дело и в «Манасе», с его поединками, спортивными состязаниями, путешествиями и празднествами. Подобных элемен-

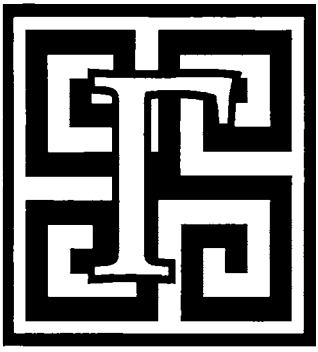
тов не меньше и в «Илиаде» и в «Одиссее», хотя, пожалуй, здесь они используются более экономно и с большей изобретательностью. Однако в данных поэмах разработка содержательных компонентов, которые пусть и не совсем механически, но все же очень часто включались в героическую поэзию: собирание войска, перечисление коней и людей, встреча героев, долго бывших в разлуке, богатая награда за героические подвиги, отношения мужей и жен или отцов и сыновей, верность старых слуг или мудрость, накопленная за многие годы старыми воинами, — осуществляется на более высоком уровне. Все эти произведения — плод долгой традиции устной поэзии. Их авторы способны слагать произведения такого масштаба, поскольку уже имеют в своем распоряжении поэтический язык, отвечающий практически всем их нуждам, огромное количество приемов, позволяющих ускорить ход повествования, и не меньшее число мотивов, которые можно в случае необходимости ввести в рассказ.

Эти поэмы возникли на основе традиции, ориентированной на создание произведений меньшего размера, и в них порой видны следы такого происхождения. В каждом случае певцы владеют мастерством малой песни и используют его и при сложении полномасштабного эпоса. Наиболее ярко это проявляется в самодостаточности каждого эпизода. Поэт начинает новую сцену и изображает ее столь полно, что нет никаких препятствий к тому, чтобы воспринимать и исполнять данный кусок в качестве отдельной песни. Такова, например, встреча Османа и Юсуфа. Здесь мы имеем дело с темой пропавшего и вновь обретенного родственника, которого радушно принимают и отменно развлекают. Не менее независимо и описание штурма Осека, которым можно наслаждаться, не зная ничего о предшествующих или последующих событиях. То же самое можно сказать и о многих частях «Манаса». Заговор ханов против Манаса и их дальнейшее унижение — замечательная история о том, как герой призывает к порядку непокорных подданных. Столь же занимательны сами по себе и все приключения Алмамбета, таковы и главные поединки, в которых Манас выказывает свою доблесть. Нечто похожее можно обнаружить и в «Илиаде». Деяния, которые совершают в отсутствие Ахилла на поле брани различные ахейские герои, встречи Главка с

Диомедом или Гектора с Андромахой, погребальные игры в честь Патрокла, выкуп тела Гектора — каждой из этих сцен можно наслаждаться как отдельной поэмой, и в них сохранены многие характерные свойства малой песни. Гомер внезапно вводит их в повествование, а затем уделяет столь пристальное внимание их последовательному развертыванию, что каждый эпизод вполне закончен и полностью удовлетворяет интерес слушателей. Это не означает, что они изначально и сочинялись по отдельности, а затем были включены в состав большой поэмы. Несомненно, их не раз исполняли и сам автор, и другие певцы, отсюда и некоторые особенности их повествовательной техники. Но поэт переложил их специально, чтобы приспособить и встроить в общую канву своего всеобъемлющего замысла, тем не менее сохраняя в них и многие черты, характерные для более архаичного искусства малой песни. В меньшей степени это свойственно «Одиссее». Возможно, что странствия Одиссея в свое время могли послужить материалом для нескольких песен и все равно оставаться весьма популярным сюжетом. В какой-то мере похожей могла быть и судьба сказания о путешествии Телемаха, но все же в целом в «Одиссее» гораздо меньше следов подобной техники, чем в «Илиаде». Не без основания можно предположить, что Гомер, который был знаком с искусством малой песни, до некоторой степени воспользовался им при создании «Илиады», а в «Одиссее» уже вышел далеко за его пределы.

ГЛАВА 10

ТРАДИЦИЯ И ПЕРЕДАЧА



ероическая поэзия поддерживается традицией в том смысле, что ее носители учатся своему искусству у старших и во многом следуют уже утвердившейся практике. Подобное мастерство выражается не только в овладении метром и формулами, но и в знании историй, тем и литературных приемов. Однажды сочиненное и устно исполненное произведение обычно сразу же и утрачивается, если только по счастливой случайности его кто-нибудь не запишет. Но тем не менее одна и та же история будет рассказываться еще и еще, в слегка измененной форме, тем же самым певцом и другими сказителями и в таком виде может существовать веками. Потому мы можем говорить о передаче поэм, хотя передаются не столько сами поэмы, сколько их содержание и техника. Такое бытование существенно отличается от рукописной передачи письменных текстов, благодаря которой до нас дошла, скажем, литература Древней Греции и Рима. В этом случае один писец копирует текст, по прошествии времени его копию переписывает другой, и в итоге то, что было впервые записано еще в дохристианскую эпоху, сохраняется в рукописях, созданных в эпоху «темных веков» и Средневековья в целом. Героические поэмы, вроде «Илиады» или «Одиссеи», тоже могли быть записаны таким способом, и особенности подобной передачи — отдельный вопрос, который, впрочем, нас сейчас не будет занимать. Обычно героические поэмы передаются не письменно, а посредством словесной рецитации, и такая форма связана с целым рядом специфических проблем. Для начала стоит задаться вопросом, как, собственно, такая передача происходит.

Иногда утверждают, что героические поэмы передаются изустно посредством запоминания: после того, как некий поэт

сочиняет произведение, кто-то другой выучивает стихи наизусть, и в этом процессе, который может продолжаться веками, письменность не играет никакой роли, а тексты при этом существенно не меняются. Очевидно, что такая картина значительно отличается и от того, как Гомериды выучивали произведения своего «отца», Гомера, для того чтобы их исполнять, и от того, как выучивали «песни о деяниях» (*chansons de geste*) *жонглеры* в средневековой Франции. В данном случае предполагалось существование письменного текста, с которым «сыновья Гомера» или *жонглеры* сверялись. Однако чаще всего письменного текста не существовало, и соответственно певец должен был выучивать стихи наизусть со слуха. В принципе это возможно, но у нас крайне мало свидетельств, что так и происходило на самом деле. В своем подробном исследовании данного вопроса супруги Чэдвик не смогли привести конкретных примеров того, что героическая поэзия реально передавалась подобным образом. Правда, в Африке и Полинезии генеалогии запоминались и сохранялись в течение долгого времени, но генеалогии — это не героическая поэзия, а их точного воспроизведения требовала политика и интересы рода[1]. Даже при самом поверхностном взгляде не складывается ощущения, что героические поэмы должны были запоминаться целиком. Во всех странах, где мы можем проследить этот процесс, слово в слово передается не поэма, а ее содержание, что выглядит вполне естественным. Впрочем, есть один пример, безусловно противоречащий такой картине, если только изложение достаточно точно. Растко Петрович описывает эпическую поэму, которую он слышал в Судане:

> Если бы не Вуйе, я никогда бы не осознал важность и значимость Куликоро. Подобно другим путешественникам, я бы избегал этого места, которое для негров означает то же, что и для нас. Именно там Вуйе обнаружил и записал великий эпос о Сумангуру. Согласно легенде, в этой деревне, имя которой значит «под горой», произошло решающее сражение между Сундьята, предводителем мусульман и вождем племени малинке (мандингов), и Сумаоро, предводителем фетишистов и вождем племени бамбара. Битва может быть датирована двенадцатым или тринадцатым

[1] См.: Chadwick. *Growth* III. P. 867 ff.

веком. Под Куликоро Сумаоро был убит, при этом, согласно традиции мандингов, он потерпел поражение, а согласно традиции бамбара, умер непобежденным. Слава героя фетишистов Сумаоро воспевается специальной группой певцов, называемых дьяле, которые поют под аккомпанемент национального струнного инструмента, по которому они ударяют, как если бы это был тамбурин. Длина эпоса, язык которого очень архаичен, около десяти тысяч строк, и в определенных семьях он передается от отца к сыну. Соседние племена тоже знают наизусть поэму целиком, хотя не понимают в ней ни слова[2].

На первый взгляд впечатляет, но более пристальный анализ пробуждает некоторые сомнения. Во-первых, хотя туземцы бамбара и утверждают, что поэма не менялась тысячу лет, как они могут это достоверно знать? На самом деле, в примитивных культурах такая убежденность основывается на самой традиционности поэмы. Более того, за такое время она неизбежно должна была значительно измениться и вряд ли могла сохранить свою изначальную форму. Для бамбара передача поэмы слово в слово может означать не более чем сохранение ее основного содержания. Во-вторых, крайне неправдоподобно, чтобы соседние племена, не знающие языка бамбара, могли заучить наизусть всю поэму. Они могут знать несколько фраз или часть содержания, но свидетельство Вуйе чрезвычайно спорно. Скорее похоже на правду, что сказание о Куликоро передавалось так же, как и другие героические сюжеты, и, хотя его история и может насчитывать восемь веков, более чем вероятно, что за этот период эпос многократно менялся. Ну а если не принимать в расчет это сомнительное исключение, кажется очевидным, что героические поэмы не передаются по памяти от поколения к поколению.

Другим исключением из общего правила, но на этот раз лучше засвидетельствованным, является случай, когда певец грамотен и имеет в своем распоряжении письменный текст, который использует как основу для собственного труда. Это уже не простое копирование текстов, как, по всей видимости, происходило с гомеровскими поэмами после их первой записи или с «Беовульфом» в период между первой фиксацией

[2] Petrović R. *Africa*. Belgrade, 1930. P. 190 f. Этим примером я обязан Альберту Лорду.

около 700 года и сохранившейся рукописью, датируемой примерно 1000 годом. В данном случае произведение по-прежнему бытует главным образом посредством рецитации и остается устным, но поэт использует в нем материал, почерпнутый из книг. Именно так, безусловно, обстояло дело с «Эпосом о Гильгамеше». Хотя плохое состояние таблиц и затрудняет исследование, мы имеем возможность, по крайней мере, сравнить самую обширную и лучше всего сохранившуюся ассирийскую версию, написанную в VII веке до н.э., с тем, что осталось от старовавилонского текста, написанного около 2000 года до н.э. Ясно, что, несмотря на отдельные расхождения, в целом обнаруживается большое сходство и в общей канве рассказа, и в отдельных деталях. Например, в обеих версиях Гильгамеш практически теми же самыми словами утешает Энкиду, оплакивающего свою утраченную любовь после поединка с Гильгамешем. Такое совпадение можно объяснить только тем, что ассирийский автор знал кое-что из более старого варианта поэмы. И совершенно необязательно, что это был именно дошедший до нас вавилонский текст, но поэт должен был основываться на чрезвычайно схожей с ним версии. Сообразуясь с собственным вкусом, он мог вносить в древнюю повесть свои изменения, но сам факт того, что «Гильгамеш» VII века до н.э. так близок старовавилонскому варианту, показывает, сколь важны были книги для поддержания традиции героической поэзии.

Значимость письменных текстов видна и в случае с «Песнью о Роланде». Ее Оксфордскую рукопись можно датировать примерно 1160 годом, а содержащаяся в ней поэма была, по-видимому, создана совсем незадолго до этого, где-то около 1158 года[3]. Таким образом, мы имеем дело с письменной фиксацией, последовавшей очень быстро за созданием произведения, но сама поэма была не первым сочинением на эту тему и кое-что должна была взять из более ранних текстов, которые, видимо, дошли до автора именно в письменной форме. В XI веке такую картину представить себе нетрудно: в это время письменность была вполне распространена в церковных кругах, которым могла быть обязана своим происхождением

[3]См.: Mireaux. P. 82 ff.

и «Песнь о Роланде». Кажется, что поэт основывался на двух источниках. Первым была более ранняя поэма, созданная где-то около 1000 года и ставшая вполне расхожей, разумеется, в различных версиях, вроде *cantilena Rollandi*, которую пели при Гастингсе в 1066 году. Из нее автор нашего «Роланда», видимо, заимствовал общую канву сюжета, за исключением эпизода с Балиганом. Но у поэта, похоже, был и другой, более загадочный, источник, о коем он сам не раз упоминает:

> В «Деяньях франков» писано о том (1443);
> И в грамотах и в жесте есть оно (1684);
> Об этом нам «Деянья франков» молвят (3263);
> Написано в одной старинной жесте (3742).

Если верить поэту (а почему, собственно, ему не верить?), он использовал в качестве материала для некоторых частей своего повествования «Деяния франков» (*Gesta francorum*). Более того, автор нам кое-что сообщает о своем источнике:

> Так молвит жеста, пишет муж святой,
> Барон Эгидий, зревший этот бой,
> Хранится в Лане летопись его,
> И лишь невежда не слыхал о том.
> (*Песнь о Роланде*, 2095–2098)

Поэт утверждает, что он пользовался трудом св. Эгидия, присутствовавшего при Ронсевале. Нам неизвестно, была ли эта книга в прозе или стихах, но заглавие предполагает прозаическое сочинение, а значит, поэт должен был переложить часть ее содержания стихами. Но что это было за произведение? Поскольку св. Эгидий часто ассоциировался с историей Роланда, его сочинение могло содержать вымышленное описание битвы, якобы написанное святым на основе то ли собственного опыта, то ли видения. В таком случае сочинение могло походить на «Хронику Псевдо-Турпена», которую Бедье связывал с паломничеством в Сантьяго де Компостела и относил к середине XII века[4]. Для людей того времени книга, приписываемая св. Эгидию, должна была обладать значительным

[4] Bédier. *Légendes*. III. P. 42 ff.; *Commentaire*. P. 26 ff.

авторитетом, и, вне всякого сомнения, автор «Песни о Роланде» мог обратиться к «Деяниям франков» в качестве дополнения к тому, что он узнал из более ранней поэмы или поэм о Ронсевальской битве.

Разумеется, в наши времена гораздо больше, чем в прошлом, велика вероятность того, что певцы черпают свои знания из книг. В России, где до недавней поры значительная часть населения была неграмотной, исключения встречались уже в начале XIX века, когда учитель Трофима Рябинина Иван Кокошин записывал *былины* в Санкт-Петербурге и имел обыкновение читать их в своей деревне[5]; можно, по крайней мере, предположить, что Рябинин узнал от него некоторые из своих историй. В теперешней России Марфа Крюкова и другие русские певцы умеют читать, и это, безусловно, помогает им создавать произведения на современные сюжеты, как «Сказание о Ленине» Крюковой. Знаменитый узбекский певец Эргаш Джумабулбул (Джамбул, 1870–1938) выучился читать уже взрослым и из книг почерпнул для себя новые темы[6]. Примечательно, однако, что, несмотря на свою грамотность, современные певцы все равно сохраняют традиционный стиль и технику, поскольку даже при том, что они умеют читать, их искусство остается устным и адресовано слушающей и преимущественно неграмотной аудитории. Вот почему они должны придерживаться старых способов и приемов. В целом в передаче героической поэзии книги играют незначительную роль. Иногда они вмешиваются в этот процесс, создавая непривычную ситуацию, но нормальная форма бытования героической поэзии — из уст в уста.

Истоки практически всей героической поэзии теряются в отдаленном и незнакомом нам прошлом. В большинстве случаев самые ранние памятники дошли от тех эпох, когда поэзия эта уже прочно укоренилась в обществе и обрела собственный статус. Первое свидетельство ее существования у германских народов относится к самому началу христианской эры и связано с областью к востоку от Рейна. В 98 году н.э. Тацит в своей «Германии» говорит, что германцы прославля-

[5] Chettéoui. P. 16.

[6] Жирмунский, Зарифов. С. 45.

ют своих богов «в древних песнях, которые для них единственный вид воспоминаний и летописей»[7]. Это доказывает, по крайней мере, одно — у германцев память о прошлом воплощалась в песнях, которые могли быть близки песням о богах «Старшей Эдды». Уже из следующего сообщения Тацита явствует, что предмет подобных песен не сводился только к богам, ибо, согласно историку, в них рассказывалось и о происхождении германских племен. Но и этим их содержание не ограничивалось. В другом своем сочинении Тацит, говоря о князе херусков Арминии, упоминает, что «он и посейчас воспевается варварами», т.е. германцами[8]. Нет сомнений поэтому, что в I веке н.э. германцы слагали песни и о мифологическом прошлом, и о героях недавних времен, вроде Арминия, который родился около 18 года до н.э и умер в 16 году н.э. Мы не знаем ничего о предшествующих временах, но очевидно, что в начале I века н.э. в Германии героическая поэзия была уже вполне сложившейся формой искусства, хотя, возможно, за ней стояла уже долгая история.

С более сложной проблемой мы сталкиваемся при изучении поэзии славянских народов. Первые русские поэтические произведения восходят, по-видимому, к временам Владимира II, княжившего в Киеве в XII веке н.э., но вряд ли они существовали задолго до него, поскольку ни один из сюжетов не восходит к событиям более раннего времени, а мудрый Боян, о котором говорится в «Слове о полку Игореве», кажется певцом шаманского толка[9]. На территории Югославии героическая поэзия, бесспорно, существовала и до Косовской битвы 1389 года, ибо в песнях упоминается и царь Душан, правивший с 1331 по 1356 год, а Никифор Григора, отправившийся в 1326 году с греческим посольством к правителю сербов Стефану Урошу, описывает, как однажды ночью в долине Струмицы кое-кто из его спутников пел «о знаменитых мужах, о чьих деяниях он слышал, но ничего не видал»[10]. Сербская поэзия достигла зрелости в косовском цикле, но нет оснований полагать, что к моменту Косовской битвы ее история насчитыва-

[7] *Германия* 2, 3.
[8] Анналы II, 88.
[9] См. выше, с. 26—28.
[10] *Ромейская история* VIII, 14.

ла более одного столетия. С другой стороны, возможно, что сербская и древнерусская поэзии в конце концов восходят к одному и тому же праславянскому прототипу, поскольку обе используют очень схожие комбинации «существительное+прилагательное», — их чрезвычайная близость предполагает единый источник, — а также однотипные отрицательные конструкции, выступающие в роли сравнения, аналогов чему не находится нигде, кроме некоторых регионов, находившихся под славянским влиянием[11]. В свою очередь, понятно, что эти две поэтические традиции разошлись достаточно рано: дело не только в том, что славяне разделились на северную и южную общности уже в VIII веке, но и в резком различии между свободным русским стихом и сербским десяти- и шестнадцатисложником, указывающем на достаточно ранний распад древнейшей техники стихосложения. Если когда-либо и существовала единая славянская поэзия, она, скорее всего, должна была быть шаманистской, а не героической, поскольку у русских и сербов с черногорцами не находится общих героических сказаний. Насколько позволяет нам судить имеющийся небогатый материал, героическая поэзии на Руси появилась в XI или XII веке одновременно с политическим возвышением Киева, а в Сербии — в XIII или XIV веке с объединением сербского государства.

Гораздо древнее поэзия семитских народов Азии, главными памятниками которой являются «Эпос о Гильгамеше» и ханаанские (угаритские) поэмы из Рас-Шамры. Поскольку самые древние таблички, содержащие поэму о Гильгамеше, древневавилонского происхождения и датируются концом IV тысячелетия до н.э., это самый древний образец героической поэзии, которым мы располагаем. Совершенство текста заставляет предположить, что за ним стояла вполне развитая традиция, но нам о ней ничего не известно. Можно лишь сказать, что история о потопе, вложенная в «Гильгамеше» в уста Утнапишти, восходит к шумерскому сказанию IV тысячелетия, и часть материала имеет чрезвычайно древнее происхождение. Но подобный материал не обязательно был героического свойства. Утнапишти, в отличие от Гильгамеша, не ге-

[11] См. выше, с. 362 и след.

рой, и его история, скорее, могла быть взята из какой-либо религиозной поэмы: подобная традиция могла существовать в Вавилоне столетиями, прежде чем возникло и развилось героическое мировоззрение, потребовавшее соответствующего поэтического воплощения. Угаритские поэмы из Рас-Шамры, прежде всего «Эпос об Акхате» и «Эпос о Керете», датируются XIII веком до н.э., но, поскольку они тесно связаны с религиозными произведениями, а некоторые чисто религиозные памятники, вроде эпоса о Ваале («Ваал и Анат»), относятся к той же самой эпохе, мы вправе предположить, что героическая поэзия возникла в Угарите незадолго до этого времени и за ней не стояла достаточно продолжительная традиция.

Если мы обратимся к культурам тюркских народов Азии, то оказывается возможным датировать возникновение у них героической поэзии весьма ранним периодом. Героический дух уже сквозит в стихах, высеченных на могилах VIII века н.э. на реке Орхон, притоке Енисея. Они прославляют деяния Бильге-кагана и его брата Кюль-тегина и вкладывают в уста умершего властителя такие слова:

> Ночь не спал, днем покоя не знал, племена наши объединял, не давал им враждовать между собой, как враждует вода с огнем[12].

Нижеследующий фрагмент, повествующий о Кюль-тегине, в какой-то мере предвосхищает язык будущей героической поэзии:

> Прежде всего бросился он в бой на сивом коне Тадик-Чуры, тот конь там пал. Во второй раз бросился он в бой на сивом коне Ишбара-Ямтара, этот конь там пал. В третий раз сел он на оседланного гнедого коня Йегин-Силиг-бега, этот конь там пал[13].

Это техника, характерная не столько для эпитафии или даже панегирика, сколько для героического повествования. Формирование героической поэзии тюркских народов, возможно, было связано с объединением различных племен под властью одного вождя.

---

[12] Жирмунский, Зарифов. С. 9.

[13] Там же.

Немного спустя ее существование уже становится очевидным. Замечательный филолог Махмуд Кашгарский, пик деятельности которого пришелся на вторую половину XI века, приводит в переводе несколько известных ему отрывков из тюркской героической поэзии. Их содержание возвращает нас к временам Бильге-кагана, и сами они не могли быть созданы намного позже. В одном фрагменте говорится о покорении тангутов, живших между землями уйгуров и Китаем, в период с 762 по 850 год; другой рассказывает о войне между почитающими Мухаммеда тюрками и буддистами-уйгурами и относится ко времени вскоре после 840 года. Эти стихотворные отрывки проникнуты яростным, диким духом, певцы упиваются сражениями и славой. Они сразу же переходят к делу и стремятся передать пьянящее наслаждение битвой:

> Ночью мы напали на них, со всех сторон окружили их... –

или

> В гневе я бросился на врага, как лев, я зарычал, богатырям я отрубил головы, кто сумеет удержать меня теперь?.. –

или

> Рана его была тяжелой, кровь текла и застывала; раненый, он поднялся на вершину горы, кто теперь может его настигнуть?[14]

Размером в этих стихах служит семи- или восьмисложник, до сих пор используемый в культурах тюркских народов, так что данные отрывки можно считать прародителями тюркской поэзии, многие образцы которой были собраны за последнее столетие.

Истоки армянской героической поэзии обнаружить сложнее. В центре ее стоит фигура Давида Сасунского, правившего в X веке, так что поэтическая традиция должна восходить по меньшей мере к этому времени. Но, безусловно, она древнее. Если фрагменты о Вахагне (Ваагне) и Арташесе[15] можно

[14] Жирмунский, Зарифов. С. 11.

[15] Арутюнян. С. 39 и след.

не принимать в расчет из-за их чересчур магического содержания, то никак нельзя обойти вниманием отрывок длиной в 28 строк, приводимый в «Армянской истории» Павста Бизандаци о царе Персии Шапухе и армянском царе Аршаке, жившем в IV веке. Появление подобных произведений свидетельствует о том, что шаманистское мировосприятие уступило место более человечному и героическому сознанию, ценящему возвышенные деяния людей сами по себе. Стихи рисуют конкретную и реалистичную картину, но при этом исполненную подлинного благородства. Она производит сильное впечатление, особенно в тот момент, когда оба царя сходятся на земле, принесенной из их стран:

И такой был закон,
Чтоб персидский с армянским цари
Наравне восседали, на троне одном.
В этот день рассадили иначе гостей.
Всех царей, что там были, — высоко посадили.
А потом — ниже всех, ниже всех,
На земле, что была из Армении привезена,
Посадили Аршака людей.
По достоинству всех рассадили сперва,
Позже всех усадили Аршака.
Так недолго сидел оскорбленный Аршак,
Встал и крикнул Шапуху царю:
«Где сидишь ты? То — место мое!
Прочь оттуда! Там сяду я сам!
То — исконное место армянских царей!
А когда я домой ворочусь,
Беспощадно за все отомщу!»
И велел царь персидский Шапух
Цепь на шею Аршаку надеть
И в железы забить руки-ноги его;
Приказал заточить его в крепость Андмиш,
Что иначе зовется «Ануш».
Там томился всю жизнь царь армян[16].

Эти стихи — знак расцвета армянской героической песни. В них чувствуется аристократичная независимость, ибо автор

[16] Арутюнян. С. 44.

не смущается представить в невыгодном свете своих соплеменников, что выделяет данное произведение на фоне осознанного патриотизма позднейших армянских памятников. Подобные строки доказывают, что в это время Армения открыла для себя героическую поэзию и взрастила поэтов, способных ее создавать.

Приведенные примеры дают нам хоть какие-то данные, указывающие на то, что героическая поэзия уже существовала в определенную эпоху, а значит, ее история может отсчитывать свое начало, по крайней мере, с этого времени. К сожалению, в других случаях мы не располагаем и такими скудными сведениями. Особая проблема связана с калмыцкой традицией. Она могла восходить к тому же источнику, что и поэзия прочих тюркских народов, но затем пошла по своему пути, поскольку калмыки были буддистами, в то время как прочие тюркские племена поклонялись пророку Мухаммеду. Впрочем, такое предположение не кажется правдоподобным, так как поэтическая манера и техника калмыков очень мало напоминают поэтические приемы их соседей. В песнях почти нет указаний на время, и нам остается только гадать, когда жили — если жили вообще — Джангар и его сорок воинов. Если Хонгор жил, возможно, около 1500 года[17], то возраст поэм можно отсчитывать по меньшей мере с этого времени. Но они могут быть и старше. Описанное в них государство Джангара отвечает историческим реалиям XIII–XIV веков[18]. Насколько можно судить, страна Бумба совпадает с границами той области в Тибете и Тангуте, которой правили монгольские ханы. С этим согласуется и социальное устройство изображенного в поэмах общества. Джангар стоит во главе феодальной системы, обозначаемой как «четыре правящих совета» или «четыре независимых народа»; такое состояние вряд ли могло сохраниться после завоевания монголами Китая, что позволяет возводить калмыцкие поэмы к эпохе XIII века или даже ранее, предшествовавшей воцарению в Пекине династии Юань. Вполне возможно, что у песен были и более древние прототипы, но о них нам ничего не известно.

---

[17] См. ниже, с. 702.

[18] См. соображения С.А. Козина в: *Джангариада*. С. 78 и след.

Происхождение древнегреческой героической поэзии — тоже поле для догадок. Упоминания Гомером более древних певцов, вроде Фамира, могут, конечно, быть вымышленными; то же можно сказать и о других певцах, подобных Орфею, которые в греческих легендах считались прародителями поэтического искусства. С другой стороны, осада Трои вполне может быть историческим фактом. Археологические раскопки на холме Гиссарлык обнаружили в так называемом слое VIIa следы города, уничтоженного пожаром около 1200 года до н.э.[19]. Хеттские архивы XIV века содержат упоминания об активном проникновении в это время в Малую Азию могущественного племени ахейцев (аххиява)[20], а поскольку Троя контролировала лучшую и наиболее удобную дорогу из Европы в Азию, неудивительно, что они решили на крепость напасть[21]. Подобное событие вполне могло поразить воображение и достаточно рано стать предметом для героической песни; в таком случае Гомер унаследовал традицию, восходящую по крайней мере к XII веку до н.э. Но она могла быть и более древней. Существуют указания на то, что Гомер знал о некоторых вещах, память о которых могла сохраниться только в поэзии: например, о процветании египетских Фив[22], относящемся к середине XIV века; о странном царстве Миноса на Крите[23], которое должно восходить, по крайней мере, к позднемикенской эпохе. То же можно сказать и об употреблении Гомером по отношению к богам прилагательных, образованных от имен птиц и зверей, о некоторых предметах вооружения типа шлема Одиссея, увенчанного клыками вепря[24], о кубке Нестора, украшенном голубками[25], о смутных воспоминаниях, связанных с практикой бальзамирования трупов[26]. Приводились даже достаточно убедительные аргументы в пользу того, что дактилический гекзаметр с его часто искусственными долготами и краткостями и необычной системой

[19] Lorimer. P. 36.
[20] Ibid. P. 88.
[21] См.: Bowra. *T.D.* P. 156 ff.
[22] *Одиссея* IV, 125 и след. Ср.: Lorimer. P. 95–99.
[23] Там же. XIX, 179
[24] *Илиада* X, 261–265
[25] Там же. X, 632–637.
[26] Там же. VIII, 85; XVI, 456, 674.

уравнивания дактилей и спондеев в «нисходящей» ритмической схеме мог быть унаследован от неиндоевропейского языка и был приспособлен к греческому с некоторыми затруднениями[27]. Не настаивая на сколько-нибудь существенной зависимости от догреческой поэзии, которая могла с большой вероятностью быть шаманской, а не героической, мы можем, по крайней мере, предположить, что древнегреческая героическая поэзия, достигшая полного расцвета в гомеровских поэмах, во всяком случае не моложе героического века, который сами греки относили к XIII–XII векам до н.э. Предания об осаде Трои и других великих событиях, не намного предшествовавших времени возникновения самих сказаний, могли лучше всего сохраниться в поэтической форме, и на этой богатой и приемами, и материалом поэтической традиции было во многом основано и искусство Гомера.

Остаются один-два случая, когда истоки традиции не столько затемнены, сколько запутаны: есть определенные свидетельства, но их трактуют очень по-разному. Первый такой пример – Испания. Главный памятник, показывающий, каким был там героический эпос, – «Песнь о моем Сиде», созданная около 1140 года. Но это не единственный образец поэзии такого рода. Фрагменты других поэм были извлечены из хроник, куда поэтический материал включался в столь законченном виде, что реконструкция оказалась достаточно легкой и надежной. Так, «Первой всеобщей хронике Испании» мы обязаны дошедшими до нас остатками четырех поэм: о семи инфантах Лара, осаде Саморы, Бернардо дель Карпио и графе Фернане Гонсалесе. Все эти сюжеты связаны с Кастилией, что указывает на кастильское происхождение испанской героической поэзии. Однако время ее возникновения остается спорным. Вряд ли она восходит к германской традиции вестготских завоевателей и их потомков, потому что испанская поэзия имеет очень мало общего с песнями германцев. С другой стороны, не похоже, чтоб она была плодом более позднего влияния французских *chansons de geste*, ибо от них испанские поэмы отличает грубый и необработан-

[27] A. Meillet. *Les origines indoeuropéennes des mètres grecs*. Paris, 1923. P. 37–71.

ный метр с нерегулярным числом слогов. Возможно, проще датировать возникновение испанской героической поэзии X веком, поскольку некоторые поэмы повествуют именно об этом времени: так, сюжет о семи инфантах Лара связан с событиями 980 года, а граф Фернан Гонсалес умер в 970 году. Правда, испанская традиция может оказаться и существенно более древней, если учесть, что в ней рассказывается и о некоторых происшествиях VIII века. В «Истории готов», ложно приписываемой св. Исидору Севильскому, содержится рассказ о дочери графа Хулиана, основанный на некоем поэтическом произведении и претендующий на изложение событий, связанных с падением готского королевства в 711 году. Однако это чисто вымышленная история, характерная скорее для рыцарского романа — изобретения позднейшей эпохи, и свой пышный облик она обрела, претерпев множество причудливых изменений в различных хрониках. У нас нет достаточных оснований относить истоки испанской поэзии к периоду до начала X века. В конце концов, это вполне подходящее время еще и потому, что именно тогда испанский язык стал приобретать новую форму, избавляясь от своих позднелатинских корней. Поскольку в данную эпоху законченные очертания приобрели северные королевства, а люди стали больше думать о борьбе с маврами, самое время было возникнуть тому героическому духу, который веком ранее во Франции пробуждал в своем народе Карл Великий. Метрика остается загадкой, но по крайней мере возможно, что размер восходит к ритмизованным житиям святых и другим произведениям в том же роде, которые вошли в обиход вскоре после 800 года и, естественно, могли служить подспорьем для поэта, желавшего поведать совсем другие истории, но не имевшего под рукой иных формальных инструментов.

Много споров вызывает и вопрос об истоках французской героической поэзии. Коренное отличие французской традиции состоит в том, что изложенная в «Песни о Роланде» история Ронсевальской битвы опиралась не на устное предание, а на какой-то письменный источник, вроде «Истории Карла» Эйнхарда; то же отчасти справедливо и применительно к иным французским героическим сюжетам. «Песнь о Роланде», безусловно, была сочинена несколько веков спустя после

битвы, произошедшей в 778 году, и очевидно, что в этом промежутке не существовало никакой традиции героической поэзии; все усилия доказать реальность существования *cantilenae* или чего-нибудь в том же роде обречены на провал. В этом отношении справедлива беспощадная критика подобных теорий Жозефом Бедье. Каждая попытка датировать некое предполагаемое произведение опровергалась, и теперь можно с полной уверенностью утверждать, что французская героическая поэзия возникла не ранее XI века, однако особую значимость в этом столетии приобрела именно фигура Роланда. Вполне естественно предположить, что произошло это в связи с появлением поэмы о Роланде — не той, что содержится в Оксфордской рукописи (она вряд ли может быть старше 1158 года), а другой, которая и была, по всей видимости, известна автору «Песни о Роланде». Сначала попробуем установить, откуда берется фигура Роланда, а затем постараемся это объяснить.

К концу XI века Роланд стал символом образцового воина. Превознося двух крестоносцев, Рауль Кайеннский сравнивает их с Роландом и Оливье[28]. Когда (где-то между 1090 и 1110 годами) Рауль ле Туртье рассказывает историю об Ами и Амиле, он упоминает о мече, подаренном Роланду Карлом[29]. Лежа на смертном одре в 1085 году, Роберт Гвискар сравнивал Боэмунда с Роландом[30]. Между 1086 и 1106 годами у Жерара де Монтале родились два сына, названные Роландом и Оливье[31]. При освящении церкви Сен-Пэ-де-Женерс в 1096 году присутствовали два человека с теми же именами[32]; соответственно они получили их несколько прежде. Во время битвы при Гастингсе пелась *cantilena Rollandi*[33]. В уставе церкви св. Виктора в Марселе, датируемом 1055 годом, в качестве свидетелей тоже названы Роланд и Оливье[34], которых вряд ли бы так окрестили, если бы эти два героя не получили широкую известность уже

[28] *Historiens des croisades occidentales.* III, 627.
[29] *Epist.* II, 229 ff.
[30] *Ordericus Vitalis* / Ed. Prevost et Delisle. III, 185.
[31] Mireaux. P. 109.
[32] M.F. Lot. *Romania.* LIV, 1928. P. 379.
[33] Вильгельм Малмсберийский (*William of Malmesbury*, ed. Stubbs) III, 302.
[34] Mireaux. P. 113.

к началу XI века. Все эти разрозненные и отрывочные свидетельства, вне всякого сомнения, указывают на то, что слава пришла к Роланду вскоре после 1000 года. До этого времени он не упоминается нигде, кроме биографического сочинения Эйнхарда, но с началом следующего тысячелетия обретает признание в большинстве стран Европы. Похоже, что именно на этот промежуток времени и приходится возникновение французской героической поэзии.

Таким образом, во Франции мы сталкиваемся с особой ситуацией. Героическая поэзия не продолжает традиционное искусство древности, а оказывается внезапной и в то же время весьма масштабной новацией. Ее создание если и не было сознательным актом, то, по крайней мере, продиктовано очень специфическими обстоятельствами. Где-то в XI веке родилась французская героическая поэзия, причем похоже, что параллелей такому спонтанному возникновению нигде больше нет. В обществе, в котором не были распространены плачи или панегирики и не было ничего, напоминающего догероические повествования о Карле или других великих королях и паладинах, появился Роланд и произвел неизгладимое впечатление. Подобная поэзия явно отвечала современным ей представлениям о том, что Франция переживает нечто подобное героическому веку и возрождение прошлого должно способствовать поддержанию духа времени. Можно с успехом предположить, что такие настроения возникли отчасти под влиянием крестовых походов, христианскому пылу которых сопутствовала и невероятная доблесть. Песни о Роланде почти наверняка существовали прежде, чем Петр Пустынник провозгласил Первый крестовый поход, но их возникновение могло быть следствием растущего интереса к войнам против сарацин в Испании. Конечно, эти войны не были сколько-нибудь масштабными, но они тем не менее могли поразить народное воображение. В 1015 году из монастырей, подчиненных Клюни, распространилась идея, согласно которой, погибнув в сарацинских землях в битве с неверными, можно снискать мученический венец; в 1018 году Роже I Тоснийский повел в такой поход своих нормандцев; в 1033-м их примеру последовали бургундцы, призванные аббатом Клюни Одилоном. В подобной атмосфере история Карла, христи-

аннейшего короля, которому приписывалось покорение Испании, служила вдохновляющим примером; возможно, она и стала толчком к возникновению песен о Роланде. В течение XI века дух защитников креста все креп, воплотившись в идеологию, царившую и на протяжении всего следующего столетия. Тогда и появился знакомый нам «Роланд», и хотя сюжет его непосредственно связан с более ранним торжеством завоевателей Испании, его популярности немало способствовало то, что происходило именно в это время в Палестине. Если поэма родилась при дворе Генриха II, это тем более естественно, ведь сын Генриха Ричард Львиное Сердце станет одним из самых прославленных крестоносцев эпохи, а сам король-отец любил подчеркивать свое родство с теми, кто сражался за Карла. В «Песни о Роланде» дух и идеалы крестовых походов нашли подлинное и законченное воплощение.

Однажды возникнув, героическая поэзия может развиваться далее по одному из двух путей. Она может расширяться вместе со своим народом-носителем, пока не утвердится на широком пространстве и не приспособится к новым лингвистическим условиям в ситуации, когда некогда единый язык распался на отдельные наречия, каждое из которых постепенно становилось вполне самостоятельным. Другой путь — существовать, как и прежде, на ограниченном пространстве и развиваться лишь в некоторых отношениях, не меняя кардинально ни стиль, ни язык. Первую возможность прекрасно демонстрирует поэзия германских народов. Если впервые она зафиксирована во времена Арминия, ясно, что в последующие три-четыре столетия она процветала у большинства германских племен. Для первой половины этого срока мы располагаем данными только о готах, о которых их соплеменник Иордан сообщает, что у них принято прославлять деяния знаменитых мужей в песнях, которые по манере были близки историческому повествованию[35]. В одной из таких песен, которая могла быть сочинена уже во II веке, рассказывалось о походе под предводительством Филимера к Черному морю[36], в другой — о короле Остроготе, жившем во времена римского императора Филиппа Араба, правившего с

[35] *История готов*, 5.
[36] Там же, 40.
[37] Там же, 4.

244 по 249 год н.э.[37] Вероятно, к IV веку следует отнести песни о Видегойе, убитом в сражении с сарматами[38]. В эту эпоху мощь готов росла, победы требовали песен.

Начиная с IV века, мы располагаем более разнообразной информацией. Доказательством того, что древнее искусство все еще жило на берегах Рейна, как во времена Арминия, можно счесть слова императора Юлиана, который, служа на границе, с отвращением отметил любовь варваров к песням:

> Я видал за Рейном варваров, распевающих дикие песни на языке, подобном карканью хриплоголосых птиц, и наслаждающихся этими напевами[39].

К этому периоду, по-видимому, относится и то, что можно считать песней лангобардов, сохраненной в прозаическом историческом рассказе о битве лангобардов с вандалами[40]. Поскольку в ней воины обращаются с молитвой соответственно к Водану и Фрейе, она должна была сохраниться от времен, предшествовавших обращению лангобардов в христианство в 400 году н.э. В последующие века мы встречаем упоминания о песнях вандалов, франков и баварцев, и трудно удержаться от вывода о том, что в эту эпоху героическая поэзия была для германцев любимой формой искусства. С материка она распространилась и на острова, где в нее вдохнули новую жизнь. Раз она звучала в прежних домах англосаксов, они принесли ее с собой в Англию; с другими племенами она пришла в Норвегию, а затем в Исландию и Гренландию. Продолжала она существовать и собственно в Германии, хотя до нас в качестве единственного образца дошел отрывок из «Песни о Хильдебранде», записанный где-то около 800 года. Тем не менее истории продолжали жить и проникли в последующую поэзию, обретшую новую форму в рыцарском романе. Во всех странах певцы сохранили древнегерманскую метрику, даже если им приходилось приспосабливать размер к требованиям нового языка, и оставались верны великим преданиям V и VI веков.

---

[38] *История готов*, 34.

[39] *Misopogon* / Ed. Hertlein. P. 434.

[40] *Origo Gentis Langobardorum* / Ed. Pertz. P. 2; ср.: Павел Диакон. *История лангобардов* I, 8; ср. также выше, с. 35–36.

Хотя искусство германцев и распространилось по многим городам и весям, его исконные черты и изначальная природа оставались неизменными.

Тюркская поэзия развивалась отчасти схожим образом. Впервые появившись на реке Орхон, она распространилась оттуда на большие расстояния, и история ее была весьма разнообразной. Сегодня главными ее носителями являются киргизы, узбеки и якуты, но в каком-то виде она существует и у туркмен, казахов и крымских татар. Действительно, ныне туркмены предпочитают стихам прозаические сказания, а казахи склонны смешивать два этих рода повествования, но некоторые истории, как и исходные формы стиха, сохранились в разном виде у всех этих народов. В рамках такого общего развития якуты предпочли более своеобразный путь, и произошло это, без сомнения, из-за их изолированности в стылых пространствах северной Сибири. Но в остальном основные характеристики тюркского искусства в течение немалого времени оставались, пожалуй, неизменными. Одного-двух примеров достаточно для того, чтобы показать, как оно функционировало и процветало. Писавший в XIII веке персидский историк Рашид-ад-дин знал поэму об Огуз-хане и его шести сыновьях, у каждого из которых было мифологическое имя, собственный тотем и своя печать[41]. В труде Абулгази, датируемом примерно 1660 годом, тоже упоминается Огуз-хан и цитируются несколько строк, рисующих его поэтический образ:

> Он, властитель, выстроил дом из золота,
> Небо по сравнению с ним устыдилось.
> Он заколол 900 лошадей и 9000 баранов[42].

Тот же Абулгази знаком и с поэмами об Алпамыше, поныне остающемся любимым персонажем узбекских певцов. Как и германцы, тюрки тоже пронесли свою героическую поэзию по множеству земель, но сумели сохранить в нетленности ее изначальную природу.

Подобное распространение обусловлено историческими и географическими факторами и не всегда приобретает столь

[41] Жирмунский, Зарифов. С. 14.
[42] Там же. С. 15.

масштабный характер. Так, несмотря на то что древние греки проникли во множество областей Средиземноморья и Причерноморья, их поэзия, похоже, никогда не обретала новую жизнь на новых наречиях, как это случилось с поэзией германцев и тюрков. Внутри своего мира она доходила до весьма отдаленных стран. Поэт Магнет, живший при дворе лидийского царя Гигеса (ок. 685–652 гг. до н.э.), сочинил поэму о войне лидян с амазонками[43], среди возможных авторов «Киприй» назывался Стасин с Кипра[44], в VI веке до н.э. Эвгаммон Киренский написал в качестве продолжения «Одиссеи» свою «Телегонию»[45]. Но тот факт, что греческий не распался на новые языки и оставался привязанным к определенной территории, препятствовал новациям по образцу германской или тюркской традиции. Действительно, трудно представить, как столь развитая и разработанная техника, какой пользовался Гомер, могла быть приспособлена к языковым изменениям. С другой стороны, можно допустить, что содержание греческой поэзии было заимствовано, по крайней мере, этрусками, в чьей живописи, зеркалах и вазах обнаруживается присутствие немалого числа греческих героических преданий; вполне возможно, что схожий интерес к этим сюжетам проявляли и другие «варвары», вроде жителей Тартесса. Они могли проникнуть и в Рим, поскольку, скажем, легенда об участии Диоскуров в битве при Регильском озере очень напоминает историю об их появлении во время Саграсского сражения, произошедшего около 500 года до н.э.

Отдельную проблему представляют случаи, когда традиция переходила от одного народа к другому, говорившему на другом языке и порой не связанному с первым ни этнической, ни лингвистической преемственностью. Таким удивительным примером является «Эпос о Гильгамеше». Его история принадлежит наследию семитских народов, а самые ранние фрагменты поэмы написаны на старовавилонском (аккадском) языке. Сам Гильгамеш — вавилонский герой, связанный с городом Уруком, поскольку надпись, сохранившаяся от времен,

[43] Николай Дамаскин, фр. 62.
[44] Афиней, 334b.
[45] Allen V. P. 109.

предшествовавших правлению Хаммурапи (ок. 2000 г. до н.э.), сообщает, что Ур-Намми «восстановил стены Урука, построенные в древности Гильгамешем»[46]. За дошедшей до нас историей стоит более древнее предание о потопе, шумерское по своему происхождению, которое может быть старше самых ранних фрагментов поэмы примерно на пятнадцать столетий. Так что даже на самой ранней стадии своего существования сказание о Гильгамеше уже включило в себя некоторые шумерские элементы. Из Вавилона поэма распространилась в другие страны: особенно примечательно ее проникновение в Малую Азию, к хеттам, чей язык почти наверняка был индоевропейским и уж точно не семитским, а сами они были воителями-горцами, очень непохожими на древних вавилонян. Возможно, поэма перешла к хеттам потому, что они переняли клинопись и соответственно могли читать вавилонские документы, среди которых в том или ином виде присутствовали, вероятно, и отрывки из «Гильгамеша». Фрагменты «Эпоса о Гильгамеше» на хеттском и еще одном диалекте из того же региона Азии[47] относятся примерно к 1500 году до н.э. Следующая по времени — версия VII века на ассирийском языке из библиотеки Ашшурбанапала в Ниневии. И наконец, сохранилось несколько более поздних фрагментов на нововавилонском. Поражает причудливая судьба памятника, и, разумеется, «Эпос о Гильгамеше», дошедший до нас почти случайно, вполне мог быть популярен и в других местах. Возможно, причина в том, что он был записан достаточно рано, а вавилонские тексты были предметом изучения и подражания и для хеттов, и для ассирийцев. Но даже при всей необычности истории данного текста она доказывает, что хороший рассказ может уйти далеко от своей отчизны и стать достоянием чужих народов и новых цивилизаций.

Более таинственный пример передачи текстов представляет собой узбекская поэма «Кюн-батыр», известная нам в прозаической версии сказителя Эргаша, составленной на основе поэмы, которую он слышал в юности. В ней персидский царь Дарий посылает своего полководца Кайсара с войском завое-

[46] R. Campbell-Thompson. *Cambridge Ancient History*. I. P. 562.

[47] Имеется в виду хурритский язык. — *Примеч. пер.*

вать страну Туранию, в которой правит царица Ой-Сулу. Кайсар влюбляется в нее и хочет взять в жены, но его предложения отвергнуты. Война разгорается, и сына царицы Кюн-батыра пьяным захватывают в плен, но он убегает и присоединяется к матери, которая командует войском. На поле брани они находят Кайсара, отрубают ему голову, а вскоре убивают и Дария[48]. Несмотря на различия во многих деталях, сказание поразительным образом напоминает рассказанную Геродотом историю о Кире и царице массагетов Томирис[49]. Согласно Геродоту, Кир предложил Томирис выйти за него замуж, но получил отказ; ее сын Спаргасин был захвачен в плен, когда спал после сильной попойки, и хотя позже и освободился, покончил с собой. Его мать продолжает войну, разбивает персов и, найдя тело Кира на поле битвы, отсекает ему голову и кладет ее в принесенный с собой мешок, наполненный кровью. Обвинив его в смерти своего сына, она говорит, что Кир теперь может упиться кровью. Слишком много параллелей, чтобы назвать их случайными. Даже небольшие отклонения — скажем, когда узбекский сказитель приписывает полководцу Дария то, что Геродот сообщает о самом Кире, — только подтверждают взаимную близость: важно лишь то, что негодяем должен быть могущественный перс. Подобная история нигде больше не встречается, и нет никаких оснований считать ее сказочным сюжетом. Существенным может оказаться даже такой упомянутый Геродотом факт: массагеты называют солнце «господином массагетов», а имя Кюн-батыр означает «солнечный воин», в то время как Ой-Сулу переводится как «лунная краса». Разумеется, можно допустить, что певец, от которого Эргаш услыхал свою историю, так или иначе (не обязательно из первых рук) был знаком с историей Геродота, но для узбека XIX века это кажется весьма необычным. Более правдоподобно предположить, что мы имеем дело с очень древним преданием, которое каким-то образом сохранилось в Средней Азии. Конечно, тут, видимо, не обошлось и без персидских поэтов, поскольку предание было частью истории их народа, а их сочинения нередко переходили по наследству к узбекам. Но в любом случае это достаточно хоро-

[48] Жирмунский, Зарифов. С. 128.

[49] *История* I, 208—214.

ший пример, показывающий, с какими проблемами можно столкнуться, изучая особенности передачи героических сказаний.

В ходе своего долгого существования традиция может варьировать степень допустимости содержательных новаций или сохранять приверженность к старым и знакомым сюжетам. Создается впечатление, что решение зависело от того, насколько поэты и их покровители ощущали себя частью героического века. Если они считали все, к чему они и их друзья имеют отношение, замечательным, а жизнь настолько богатой и великолепной, что каким-то образом это необходимо было отметить, тогда им требовались новые поэмы о недавних событиях. Именно так происходило у германцев в IV, V и VI веках, от смерти Эрманариха в 370 году до смерти короля лангобардов Альбойна в 572-м. Объем героического материала, восходящего к этому времени, можно оценить по различным ссылкам и эпитомам, из историй, случайно упомянутых в «Беовульфе», большому своду датских легенд, записанных Саксоном Грамматиком, по списку королей и народов в «Видсиде». Если учесть, сколько песен должно было остаться вне поля зрения этих авторов, потому ли, что сказания были забыты, или потому, что они были связаны не с Западной Европой, а с деяниями готов или вандалов в Центральной Европе, Испании или Италии, то мы сможем хотя бы приблизительно представить себе, каков был размах данной поэтической традиции. Особенно интересно то, что в целом она ограничена примерно двумя столетиями, и в принципе можно понять почему. Если смерть Эрманариха стала знаком начала мощной волны переселения германцев под натиском гуннов, то смерть Альбойна символизировала прекращение этого процесса, поскольку после нее Европа — по меньшей мере на западе и на юге — начала успокаиваться и приобретать те очертания, которые она будет иметь впоследствии. Расцвет песенного творчества в этот период был очевидным образом связан с духом приключений и ощущением собственной мощи, возникавшим от завоевания новых земель и раздела награбленного у Римской империи.

Схожая живость творчества встречается и в других местах, хотя и в меньшем масштабе и в несколько иных исторических

условиях. Современные греки продолжали сочинять свои τραγούδια с XI века по сей день; югославская традиция, несмотря на некоторые перерывы, сохраняла почти такую же живую преемственность; узбеки при своей привязанности к определенным древним сказаниям с удовольствием сочиняли поэмы и на современный сюжет. Можно усомниться, что в любом из перечисленных примеров мы имеем дело с тем же богатством традиции, как у германцев, но очевидно, что, во всяком случае, певцы продолжали создавать героические песни, ибо верили, что живут во времена, которые с большим или меньшим основанием можно считать героическим веком. Пожалуй, никто, кто знаком с историей этих народов, не станет спорить. Для них по-прежнему на первом месте стоит кодекс чести, а человека уважают за риск, на который он идет, и умение преодолевать опасность. С другой стороны, они относятся к наследию прошлого не так, как, похоже, это делали германцы. Тот факт, что в «Видсиде» нет и намека на Арминия или готских героев, упомянутых Иорданом, доказывает, что его создатели ими не интересовались и предпочитали более недавние события. В Германии великий героический век во многом вытеснил воспоминания о более ранних временах; но у греков, югославов и узбеков прошлое живет как вдохновляющий пример для нынешних поколений, и одна из причин создания современных героических песен в том, что они прославляют людей, которые вели себя так же достойно, как и их великие предки, и потому заслуживают и схожих почестей.

Этим плодотворным традициям можно противопоставить другие, где в какой-то момент певцы перестали прославлять настоящее и сосредоточились исключительно на почти канонизированном прошлом, причем на весьма ограниченной его части. Так случилось у древних греков, скандинавов в древней Исландии, армян, калмыков и киргизов. В Древней Греции существовала масса легенд о четырех героических поколениях, из которых участники Троянской войны принадлежали к третьему по счету. За эти рамки греки вряд ли когда отваживались выходить. Их пределами практически полностью исчерпывается материал эпических поэтов, а когда эпос уступил место трагедии, то и трагики придерживались тех же огра-

ничений. Причина не в том, что грекам недоставало захватывающих событий в их собственной реальной жизни. Скорее, они полагали, что героическому веку были присущи особые свойства, утерянные впоследствии. Таково, очевидно, мнение Гомера, считавшего, что «люди такие, как ныне»[50] неизбежно уступают героям прошлого, которые могли легко сходиться с богами и в своих домах, и на бранном поле. В Исландии все песни «Старшей Эдды» посвящены событиям, происходившим с германцами на материке до 500 года н.э. Грозные и фантастические свершения эпохи викингов не нашли отражения в героической поэзии. Может быть, виной тому специфическое благоговение исландцев перед преданиями своей первой родины, ставшими для них самодостаточными и не нуждавшимися в каких бы то ни было позднейших добавлениях. Как бы величественны ни были их собственные деяния, старинные предания их народа рождали в душах исландцев некое ностальгическое чувство, которое порой испытывают жители колоний; и неважно, что легенды эти рассказывали о местах, которых они никогда не видели, и людях, с которыми их связывали весьма тонкие и призрачные нити. Чем-то в таком роде можно объяснить и консерватизм калмыков, главные произведения которых посвящены хану Джангару и его государству на границах Тибета. Воспевавшие их сказители жили на берегах Каспийского моря, куда калмыки пришли во время великого переселения XVII века. Они не знали ничего о Средней Азии, и прошлое, о котором они пели, принадлежало уже совсем другой, незнакомой истории. Но тем не менее это было их прошлым, которое следовало ревностно хранить и не принижать недостойным соревнованием с вновь найденными сюжетами. Армения — дело другое. Хотя в свое время армянская поэзия, по-видимому, и затрагивала широкий круг тем, теперь она ограничена четырьмя героическими поколениями, к третьему из которых принадлежит Давид Сасунский. В этом случае отчасти мы действительно имеем дело с упадком героического мировоззрения. Армяне могут быть по-прежнему воинственны, но они уже не герои в подлинном смысле слова. Они с гордостью обращают свой взор к временам,

[50] *Илиада* V, 304; XII, 383, 449; XX, 287.

когда они таковыми еще являлись, и в этом черпают спокойствие и удовлетворение. В конце концов, это естественно для народа, несколько столетий пребывавшего либо под российским, либо под турецким господством. Наконец, киргизы тоже склонны ограничиваться циклом сказаний о Манасе и его сыне. В отличие от армян и так же, как узбеки, киргизы во многих отношениях все еще остаются героическим народом, несмотря на все усилия Советской власти подчинить их себе. В поэзии царит дух современности, но воплощен он в образах далекого прошлого. Подобное искусство гораздо гибче и шире мастерства «Старшей Эдды» и по масштабу скорее сравнимо с греческими героическими сказаниями. Возможно, причина в том, что для киргизов, сознающих, что они уже не являются великим народом, которым они некогда были, прошлое служит вдохновляющим образцом, поддерживающим в них чувство гордости и собственного достоинства.

Между двумя подобными полярными способами восприятия традиционных легенд можно поместить два случая, где мы сталкиваемся с определенного рода компромиссом: это англосаксонская и русская поэзия. В англосаксонской Англии основное содержание песен составляли предания, пришедшие с континента. Они не только были темами «Беовульфа», «Битвы в Финнсбурге» и «Вальдере», но и стали предметом целого каталога в «Видсиде». Хотя дошедшие до нас поэмы, по всей видимости, были созданы около 700 года, подобное искусство было все еще распространено во времена Альфреда Великого, который сам был воспитан на старых песнях[51], учил им своих детей[52] и рекомендовал другим выучивать «саксонские баллады» наизусть[53]. Из слов хрониста, пишущего вскоре после норманнского завоевания, можно с уверенностью заключить, что такие песни были популярны и в эту эпоху:

> В те дни, когда Валентиниан правил как император и монарх, росли королевства варваров и германцев. Набирающие силу народы и племена расселились по всей Европе. Тому свидетельством деяния Рудольфа и Хуплафа, Унвене и Вудьи, Хорсы и Хенгеста, Вальтефа и Хамы, которые

[51] Ассер. *Жизнь короля Альфреда* / Ed. Stevenson. P. 22
[52] Там же. P. 75.
[53] Там же. P. 76.

за битвы и воинственность были прославлены, кто в Италии, кто в Галлии, кто в Британии, а кто в Германии[34].

Пожалуй, не приходится сомневаться в том, что в Англию основные сюжеты героических песен изначально пришли с континента. В «Беовульфе» нет героев собственно с Британских островов, кроме Оффы, да и он живет на материке; и даже если Хенгест из «Битвы в Финнсбурге» и был завоевателем Кента, то поэт повествует не об этом, а о его приключениях в земле фризов. С другой стороны, к мощному ядру традиционных сюжетов иногда добавляются и поэмы о недавних событиях. Это прежде всего «Битва при Брунанбурге» и «Битва при Мэлдоне», если не считать мелких стихотворных вставок в Англосаксонскую хронику, повествующих об отвоевании Эдмундом пяти областей в 973 году, его смерти в 975 году, смерти Альфреда, сына Этельреда в 1036-м и смерти Эдуарда Исповедника в 1065 году. В случае с «Битвой при Брунанбурге» и «Битвой при Мэлдоне» особых проблем не возникает. Вполне понятно, что подобные сражения для англосаксов ни в чем не уступали любым прошлым битвам героического века, а значит, были достойны прославления в такой же, песенной форме. Четыре отрывка из хроники объяснить сложнее, но, возможно, причины их появления коренятся в том покровительстве, которое древнему искусству оказывал Альфред Великий, и ощущении, что современность можно воспеть так же, даже если нынешним поэтам и недостает подлинно героического духа и побудительной силы древних.

В какой-то мере схожую картину мы наблюдаем и в русской традиции. В центре героического века Руси стоит фигура Владимира, киевского князя XII века. Нетрудно понять почему. В этот период Киев представлял собой решительную и быстро растущую силу, которая, черпая свое искусство, законы, религию и письменность из Византии, в то же время хранила многие заветы Рюрика и его скандинавских сподвижников в борьбе с вторжениями татар или литовцев. Киев был окружен многочисленными врагами и некоторое время выживал благодаря собственным героическим свершениям. Само по себе это-

[34] Цит. по: R.W. Chambers. *Widsith*. Cambridge, 1912. P. 254.

го уже было достаточно для возникновения убежденности в том, что героический век — реальность, к которой Владимир и его сподвижники, без сомнения, действительно могли себя причислять. Когда в 1250 году Киев пал под натиском монголов, его могуществу пришел внезапный и жестокий конец, и его место оставалось пустым больше столетия. В подобных условиях Киев стал средоточием героических преданий, составивших основной репертуар древнерусских певцов. Степень их приверженности этому наследию видна по творчеству Трофима Рябинина, у которого находится лишь пять сюжетов более позднего происхождения. Но постепенно к основному запасу добавлялись и сказания о недавних событиях. Чаще всего это были истории о людях вроде Ивана Грозного, Ермака или Петра Великого, которые имели достаточно прав на то, чтобы считаться героями и чьи решительные деяния поражали народное воображение. Теми же причинами можно объяснить и возникновение современных сказаний о Ленине и других героях революции.

За большинством героических поэм стоит долгая традиция, в ходе которой, помимо других полезных вспомогательных средств, зарождаются и основные элементы поэтического словаря. Поскольку по большей части лексика носит формульный характер, она позволяет поэтам рассказывать о незнакомых временах и сохраняет в неизменности наследие далекой старины. Этому способствует сама природа языка героической поэзии. Очень редко им служит обыденная речь; почти всегда в нем есть некая искусственность, языковые средства отбираются и приспосабливаются к нуждам поэзии. Подобно тому как в русских былинах используется множество архаических слов и приставок, не функционирующих в реальной речи, так и в англосаксонских поэмах присутствуют элементы, почерпнутые из разных диалектов, и их авторы упиваются кеннингами и парафразами прежде всего потому, что они способствуют достижению необходимого эффекта. Даже в коротком отрывке, сохранившемся от «Песни о Хильдебранде», обнаруживаются признаки различных диалектов, и мы имеем равные основания усматривать в этом или форму *Kunstsprache*, или следы перевода с одного диалекта на другой. Классический случай — гомеровский язык, на котором вообще никто никогда не говорил, даже

на острове Хиос[55], где сталкивались и взаимодействовали элементы ионийского и эолийского диалектов. Различные формы родительного падежа единственного числа или инфинитива, произвольное использование или опущение аугмента, вариативное использование определенного артикля, множество синонимов и сохранение архаичных форм — все это указывает на искусно сконструированный язык, пригодный для поэтического выражения, и только. Для создания подобных конструктов необходимо время, и потому не случайно, что в отличие от героических поэм других стран язык «Песни о Роланде» гораздо проще и ближе к обыденной речи. Может показаться, что созданный подобным образом искусственный язык простым людям трудно понять, но на самом деле это не так: он известен им с детства, а в процессе употребления они все больше привыкают к нему. Если для них от этого языка веет величием древности, то для современных читателей он хранит реликты далекого прошлого.

Возможно, что данная концепция *Kunstsprache* способна помочь посмотреть под новым углом зрения на некоторые поэмы, которые ученые склонны считать результатом многоэтапного развития и перехода с одного диалекта на другой. Именно такова ситуация с «Беовульфом». Сейчас, похоже, окончательно возобладало мнение, согласно которому поэма была создана на некоем литературном варианте западносаксонского диалекта, — без сомнения, одна из причин в том, что дошедшая до нас рукопись датируется примерно 1000 годом и в ее орфографии присутствуют формы, широко употреблявшиеся в то время клириками. Но в тексте есть и формы, которые не поддаются такой интерпретации и сохраняют свою архаичность[56] либо в силу семантической необходимости, либо потому, что изменить их и привести в соответствие с современным употреблением не позволяет метр. Таковы, например, слова типа *regnheard* — «удивительно сильный» (326), или *ealuscerwen* — «пугать» (769), или формы вроде инструментального падежа *wundini* — «скрученным» (1382), или метрически обоснованные не-

[55] Так считал Т. Аллен: см.: T.W. Allen. *Origins*. P. 98–109.

[56] См.: C.L. Wrenn // *Beowulf*. London, 1950. P. 12.

слитные на месте слитных, употребляемых в повседневной речи. Язык «Беовульфа» доказывает, что, хотя многие формы искусственно модернизировались, другие, архаичные, сохранялись, поскольку того требовал смысл или размер. Схожие явления прослеживаются и в калмыцких поэмах[57]. На одном полюсе находится несколько современных слов, явно недавнего происхождения, в том числе и некоторые заимствования из русского языка: *ура*, *хан-князь*, *бедер* («ведро»), — но на другом мы имеем множество слов и выражений, чаще всего входящих в определенный синонимический ряд и указывающих на сознательно сконструированный, искусственный язык. Так, «серебро» обозначается семнадцатью разными способами, «шелк» — одиннадцатью, «сандаловое дерево» — пятью. Поскольку такие синонимы чрезвычайно удобны с точки зрения метра, в котором используются параллелизмы и определенное количество рифм, кажется очевидным, что сохранение древних форм объясняется именно метрическими особенностями. Если учесть еще и огромное число формульных выражений, заключающих в себе остатки архаических представлений, мы можем с уверенностью заключить, что и здесь имеем дело не с разговорным, повседневным языком, а с языком, специально созданным для поэзии и искусно приспособленным к ее нуждам и способам выражения.

С помощью формул героическая поэзия может веками хранить память о том, что иначе было бы безвозвратно утеряно. Они не обязательно должны обозначать нечто серьезное, обычно ничего важного за ними и не стоит. На заре своего существования поэтическая традиция включала в себя множество по тем временам вполне обыденного просто для того, чтобы придать повествованию достоверность и весомость, но впоследствии ранее привычное выходит из употребления и сохраняется в силу условности как некий древний раритет. Так, например, в осетинской поэзии описывается немало обычаев, ныне отсутствующих, но, по всей видимости, восходящих к далекому прошлому. Каким было это прошлое, можно представить, исходя из примечательных параллелей между

[57] См.: С.А. Козин // *Джангариада*. С. 70 и след.

обычаями, изображенными в поэмах, и нравами, которые Геродот приписывает скифам, жившим в V веке до н.э. на территории, ныне относящейся к югу России. И нарты в осетинских сказаниях, и скифы делают плащи из скальпов убитых врагов[58], клянутся очагом[59], гадают на палках[60], приносят в жертву на похоронах лошадей[61], отсекают у врагов правую руку[62] и особым образом клянутся: скифы — опуская руку в смесь крови и вина, а нарты — бросая серебряные монеты в пиво или водку[63]. Воспоминания о подобных ритуалах позволяют предположить, что рассказываемые ныне на Кавказе легенды о нартах можно возвести к скифам, и на самом деле возможно, что говорящие на индоевропейском языке осетины — потомки скифов или как-то связаны с ними. При этом сходство не ограничивается только обрядами. По крайней мере однажды мы сталкиваемся с чем-то напоминающим традиционные верования. В осетинской поэме говорится о чудесной чаше, именуемой Уацамонга:

> Немало у нартов было сокровищ,
> Самое лучшее — чаша Уацамонга.
> А была та чаша — чаша не простая:
> Если кто о себе правду рассказывал,
> Про свои подвиги без прикрас поведывал,
> Поднималась чаша собственной силою,
> Сама приближалась к устам правдивого;
> А неправду скажешь — и с места не сойдет[64].

Этой удивительной чаше находится параллель в скифском фольклоре. Геродот сообщает:

> Раз в год каждый правитель в своем округе приготовляет сосуд для смешения вина. Из этого сосуда пьют только те, кто убил врага. Те, кому еще не довелось убить врага, не могут пить вина из этого сосуда, а должны

[58] Геродот IV, 64; Дюмезиль, 36–37.
[59] Там же, 68; там же, 37.
[60] Там же, 67; там же, 37–39.
[61] Там же, 72; там же, 43–44.
[62] Там же, 62; там же, 44–45.
[63] Там же, 70; там же, 47–48.
[64] Дыпник. С. 298.

сидеть в стороне, как опозоренные. Для скифов это постыднее всего. Напротив, всем тем, кто умертвил много врагов, подносят по два кубка, и те выпивают их разом (Геродот. *История*, IV, 66).

Геродот, как и следует ожидать, гораздо реалистичнее осетинского поэта, а два описания разделяет много веков, но по сути основная тема осталась неизменной: герою надлежит выпить из чаши, и если ему это удается, его ждут немалые почести. По сравнению с другими примерами это более специфичный случай, претерпевший большие изменения, но все же вряд ли стоит сомневаться в том, что чаша Уацамонга — отдаленный потомок кубка скифских воинов.

Порой обряд запоминается из-за его необычности — именно так и произошло со скифской чашей. Пожалуй, этим можно лучше всего объяснить тщание, с которым в «Беовульфе» (3156–3177) рассказывается о похоронах героя. Данное описание точно и конкретно: сперва гауты сжигают тело на костре, потом хоронят останки вместе со множеством сокровищ в кургане, и, наконец, двенадцать вождей объезжают вокруг холма, оплакивая умершего конунга и превознося его достоинства. Об этом отрывке стоит сказать несколько слов. Во-первых, поэт, несмотря на заявленную приверженность христианству, описывает чисто языческий обряд. Действительно, на материке саксы придерживались практики кремации трупов вплоть до VIII века, но автор «Беовульфа», который вполне мог сталкиваться с подобным обычаем у своих соотечественников, тем не менее должен был сознавать, что он осуждался церковью и был несовместим с его собственными взглядами. Но в данном случае уважение к традиции возобладало над религиозными убеждениями и заставило его следовать своим предшественникам, которые наверняка часто изображали погребальные костры: ведь такова была общепринятая практика германских племен[65], которая вполне подходила для отображения в поэзии, как доказывают такие произведения, как «Краткая Песнь о Сигурде» (65–70). Во-вторых, необычен сам изображенный поэтом ритуал. Кажется, что в нем соединены два разнородных элемента: с одной стороны, сжигание

[65] Ср.: Тацит. *Германия*, 27.

трупа и захоронение пепла в кургане, а с другой — похвальная песнь всадников. Первая составляющая вполне привычна и близка тому, как поступают с телами Хнэфа и его сподвижников[66], вторая же несколько неожиданна. В некоторой степени подобный обычай напоминает описание Иорданом погребальных ритуалов в честь Аттилы[67]. Его тело было помещено в шелковый шатер, и специально отобранные искусные всадники объезжали его галопом, «как цирковые наездники», дабы порадовать душу умершего вождя. Звучал и погребальный плач: Иордан приводит его в латинском переводе, по всей видимости с греческого текста Приска, который, в свою очередь, в общих чертах, но не в деталях мог следовать гуннскому оригиналу. В это время насыпали курган, куда потом и поместили тело вместе с изделиями из золота, серебра и железа. Погребение Аттилы схоже с похоронами Беовульфа: здесь тоже есть и всадники, и хвалебная песнь, и могильный курган, и захоронение сокровищ вместе с покойником. Разница в том, что труп Аттилы не сожгли, а поместили в могилу, а ритуал, в котором принимают участие наездники, совершался до, а не после того, как тело было погребено. Можно предположить, что поэтическая традиция донесла до автора «Беовульфа» описание чьих-то похорон, подобных погребению Аттилы, но либо время исказило эти сведения, либо сам поэт постарался приспособить их к собственным представлениям о том, как следует хоронить героя. Как бы то ни было, в результате возникла необычная картина, и почти несомненно, что поэт создал ее в угоду традиции.

Иногда застывшие и достаточно интересные приметы прошлого можно увидеть в определенных топографических подробностях. Так, например, в большинстве русских поэтических произведений битва Ильи Муромца с его сыном происходит на Киевской *заставе*. Под *заставой* обычно понимают вал или частокол на подступах к Киеву, который охраняет передовой отряд воинов. В других местах *застава* не упоминается, только раз или два по ошибке в том случае, когда тот же самый эпизод переносится в совсем другую историю. Традиционно

[66] *Беовульф*, 1107 и след.

[67] *История готов*, 49; ср.: Thompson. P. 149 ff.

она ассоциируется с Киевом и именно с данным сюжетом. В этом есть определенный смысл, поскольку то, что дело происходит на заставе, помогает понять, почему там стоят на страже многие знаменитые богатыри, — это необходимо для сюжета, так как каждый из них, кроме Ильи, уклоняется от поединка с подъехавшим неизвестным юношей, бросившим им вызов. Но *застава* — это еще и вполне исторический факт, хотя и не связанный с Киевом. Так называлась укрепленная граница между Западной Русью и Литвой в XIII и XIV веках[68]. *Застава* сохранилась в поэтической традиции, поскольку она была связана с историей об Илье и его сыне, вот почему поэты упоминают ее, хотя, разумеется, не имеют о ней никакого исторического представления. Они уверенно сообщают нам в каком-нибудь зачине:

> От стольного града, от Киева
> Три версты прочь коль отмерити,
> Высока застава постаивала[69]...

Расстояние указано, конечно, весьма произвольно. Важно только то, что в рассказе должна быть *застава*, а значит, ее нужно упомянуть.

Своеобразные примеры использования таких географических деталей мы находим в калмыцких поэмах о Джангаре. Поэты, исполнявшие свои произведения на берегах Каспия, повторяли, следуя традиции, огромное множество названий, пришедших из Средней Азии, которые бережно хранились на протяжении долгих лет странствий и изгнания. Насколько можно судить, унаследованная картина была достаточно последовательной и достоверной и, по-видимому, отражала историческую реальность XIII века[70]. Для описания государства Джангара в поэмах используется примерно шестьдесят различных выражений, и каждое из них основано на определенном факте. Значительное место отведено Алтайским горам, именуемым то «наковальня Алтая», то «высокий Алтай», то «шелковое платье Алтая». Многократно упоминается текущая

---

[68] Trautmann I. S. 308.

[69] Сперанский I. С. 146.

[70] С.А. Козин в: *Джангариада*. С. 72 и след.

с Алтая река Иртыш и ее многочисленные притоки, для каждого из которых находится отличительное выражение, указывающее, что он поит стада Джангаровых коней и скота. Тибет предстает «землей Будды», или «землей трех ханов», или «благословенной землей трубки». Город и область Кобдо называется «черная коса Кобдо». Во всех этих фразах помимо географических подробностей присутствуют и иные, например религиозные и политические, ассоциации, отражающие реальное положение дел. Поэты гордятся унаследованной традицией и тщательно хранят ее дары.

Еще одним примером подобной географической памяти может служить и древнеисландская «Битва готов с гуннами» («Песнь о Хлёде»). Обычно в скандинавских поэмах мы имеем дело с очень смутными географическими представлениями о землях, в которых происходят изображаемые события, но в данном произведении, которое в некоторой мере может восходить к готскому первоисточнику, не только рассказывается о короле гуннов Хумли, который ниоткуда более нам не известен и потому вполне может быть историческим лицом, но и само происходящее с некоторым тщанием помещено в центральноевропейский контекст. Когда Хлёд заявляет о своих территориальных притязаниях, он распространяет их на Мюрквид — большой лес в центре Европы, к востоку от которого жили гунны. Когда далее он требует себе «камень чудесный в излучинах Данпа», практически наверняка он имеет в виду Днепр, а подразумевается, возможно, даже Киев. Сражение при Дунхейде могло происходить на берегах Дуная, подревнеисландски называвшегося *Duna*, а Харфадские горы — это, безусловно, Карпаты[71]. Другие топонимы — Архейм, Дюльгье, Ёссур — остаются непонятными, но они, скорее всего, исходно были связаны с битвой, о которой известно только то, что сохранилось в поэтической традиции.

Зачастую в героической поэзии остаются упоминания и о предметах материальной культуры, относящихся к гораздо более древней эпохе, чем время, в которое жил поэт, не имевший возможности видеть ничего похожего. Так, в якутской поэме «Эр Соготох» герой сидит на скамье из мамонтовой кос-

[71] De Vries I. S. 37.

ти, «разубранной фигурными закроймами»[72]. В «Старшей Эдде» описание украшений, сделанных Вёлундом, позволяет отнести их к периоду до 550 года[73]. На русских кораблях нарисован глаз — так было в Средние века. Оружием узбекских героев иногда служит булава, а иногда лук и стрелы. Порой в руках у них щиты, а на груди — кольчуги, причем первые сделаны из «буйволовой кожи» или «украшены золотыми пластинами», а на вторых лежит слой золота[74]. Таких примеров немало, но особенно много их — главным образом из-за масштабности поэм и широкого круга употребляемых в них формул — в гомеровском эпосе, ставящем тем самым перед исследователями греческих древностей интересные проблемы. Гомер любит задерживать свое внимание на материальных объектах и располагает множеством подходящих для этого фраз, и потому его произведения — своего рода уникальное хранилище сведений о предметах, которые он вряд ли мог видеть собственными глазами.

Гомер нередко и подробно останавливается на оружии. В основном схема описания остается достаточно последовательной: гомеровские воины носят медные доспехи, круглый щит, одно или два копья, шлем с ручками или рогами и султаном из конской гривы, бронзовые нагрудники, поножи и мечи. Подобное оружие исторически не соответствует VIII веку до н.э., когда повсеместно использовалось железо, но подходит эпохе XIII—XII веков и в разной степени напоминает снаряжение филистимлянина Голиафа из Гефа[75], эгейских наемников Рамзеса II[76], воинов моря, изображенных на пилоне из Мединет Хабу, сооруженном после победы Рамзеса III в 1194 году до н.э.[77], аримаспа на зеркале из слоновой кости из Энкоми на Кипре[78], фигурок на вазе воина[79] и стеле воина из Микен[80]. Весь этот изобразительный материал, по крайней мере, на триста лет старше

[72] Ястремский. С. 21.
[73] Philpotts. P. 78.
[74] Жирмунский, Зарифов. С. 374.
[75] I *Книга Царств*, 17.
[76] Lorimer, рис. IV, 1; V.
[77] Bossert. P. 248—249.
[78] Lorimer, рис. II, 4.
[79] Ок. 1250 г. — Lorimer, рис. III, 1.
[80] Lorimer, рис. II, 2.

Гомера, но он настолько схож с его описаниями, что позволяет утверждать, что вооружение гомеровских воинов может быть датировано именно этим периодом. С другой стороны, определенные гомеровские формулы восходят к еще более глубокой древности, которой соответствует и иное воинское снаряжение. В минойскую и микенскую эпохи воины не носили доспехи и поножи, единственной защитой для них служил огромный щит, закрывавший все тело. Напоминанием о таком вооружении служит щит Аякса, «подобный башне»[81], описание воина, «устремляющегося вперед под щитом» (ὑπασπίδια προσποδίζων — *Илиада*, XIII, 158), печальная судьба Перифета, погибшего из-за того, что он, отступая, споткнулся о щит (XV, 644–647), щит Гектора, закрывающий героя от шеи до щиколоток (VI, 117). Гомер непоследователен в описаниях подобного оружия: порою оказывается, что Гектор и даже Аякс пользуются вполне знакомыми нам круглыми щитами. Да и исторически большой щит несовместим с доспехами, которыми покрыто тело всех гомеровских героев. Причина в том, что Гомер прибегает к формулам, суть которых он не до конца понимает, но которые кажутся ему существенными для сиюминутных целей повествования. Эти формулы восходят к эпохе более древней, чем время, когда было распространено привычное для Гомера вооружение, и отражают совершенно иной способ ведения боевых действий.

С особым предметом вооружения, который по меньшей мере столь же архаичен, как и большой щит, мы сталкиваемся в описании ночной разведки боем, проводимой Одиссеем и Диомедом. Если Диомед надевает кожаный шлем, называемый καταῖτυξ, то шлем Одиссея более необычен: внутри он покрыт войлоком, а сверху украшен клыками вепря[82]. Причина ясна: ночью отблеск света на бронзовом шлеме может выдать его обладателя, и поэтому Одиссей хочет избежать подобного риска. Археологические данные позволяют найти несколько параллелей к столь необычному головному убору; нечто схожее мы обнаруживаем на головках из слоновой кости из Микен и Спарты, на серебряной вазе из купольной гробни-

[81] *Илиада* VII, 219; XI, 485; XVII, 128.
[82] Там же. X, 257 и след.

цы IV в Микенах, на гемме из Вафио и печати из Агии Троады на Крите[83]. В целом ряде мест, от Беотии до Мессении, были найдены и настоящие кабаньи клыки, которые, скорее всего, были деталями таких шлемов. Но поскольку данный тип шлема, по всей видимости, вышел из употребления еще до 1400 года до н.э., гомеровские воспоминания о нем должны были насчитывать немало веков. Вероятно, он как следует не представлял его себе или не сознавал, что это самый обычный шлем. На самом деле микенский шлем был покрыт клыками просто для дополнительной защиты, поскольку они могли ослабить или отвести удар, но Гомер, узнавший о существовании подобного головного убора из формул, решил использовать его как весьма подходящую деталь специальной подготовки к ночной вооруженной вылазке.

Особым случаем в рамках древнегреческой традиции можно считать огромный щит, который Гефест изготовляет для Ахилла. Он сделан из золота, серебра, олова и особой темно-синей эмали, или κυανοῦς[84]. В целом техника украшения изделий живописными сценами при помощи смеси таких металлов знакома нам по микенским клинкам, на которых изображены сцены львиной охоты. Подобное искусство существовало примерно за семь столетий до Гомера, и хотя некоторые образцы могли и дожить до гомеровских времен, скорее всего, оно было известно поэту опять-таки из формул. Он решил, что такое мастерство подходит для щита Ахилла, и, пожалуй, в этом погрешил против реальности. В микенскую эпоху он вряд ли мог быть изготовлен. Во-первых, он круглый, а не цилиндрический или в форме восьмерки; а во-вторых, он совершенно непригоден для битвы. С другой стороны, уже в гомеровские времена на Кипре, Крите и в других частях восточного Средиземноморья были распространены вотивные щиты, пусть сделанные и не в микенской технике, но на которых,

[83] Lorimer. P. 212 ff.

[84] Этот термин действительно употребляется у Гомера применительно к отделке оружия (см., например, *Илиада*, XI, 24); правда, как раз при описании изготовления щита Ахилла в XVIII песни Гомер его не использует (упоминая только среди прочих изображений на листе «темно-синий ров» – XVIII, 564). Зато он часто встречается в приписываемой Гесиоду поэме «Щит Геракла» – подражании соответствующему отрывку «Илиады». – *Примеч. пер.*

как и на щите Ахилла, были изображены различные картины, выстроенные в виде концентрических окружностей. Похоже, что Гомер, почерпнув из формул знание о древнем способе работы по металлу, изобразил некий артефакт, по технике изготовления отчасти восходящий к этому древнему ремеслу, но конструкцией и формой отчасти более близкий к тому, что поэту было известно по собственному опыту.

Изображение щита Ахилла у Гомера позволяет заключить, что, хотя певец может немало узнать из формул об отдаленном прошлом, этим он не ограничивается и волен черпать новый материал из недавнего опыта. В результате приметы древности могут смешиваться с новыми деталями, несовместимыми с ними исторически и, по сути, являющимися анахронизмом. Но от поэта не требуется, чтобы он был археологом или историком, и потому он может время от времени приписывать прошлому черты, ему в действительности совершенно не присущие. Так, например, когда автор «Беовульфа» (321) упоминает о «мощеной камнем» дороге, он должен иметь в виду улицу римского города, поскольку в первых веках нашей эры только в Риме были каменные мостовые. Но поскольку римляне никогда не бывали в Ютландии, такой улицы там не могло быть, а значит, поэт перенес в Ютландию картину мостовой, остатки которой в его времена все еще можно было найти в Англии. Опять-таки, как нам хорошо известно, телескоп был изобретен Галилеем в XVII веке, но это не мешает русским певцам приписывать обладание им героям гораздо более ранних эпох — например, Соловью Будимировичу[85], прибывающему ко двору Владимира, княжившего в Киеве в XII веке. Схожую ошибку совершают и сербские сказители, у которых Марко Кралевич ходит с ружьем уже в XIV веке, и даже Гомер, который в принципе рисует картину эпохи оружия из бронзы, но пользуется формулой «прилипает к руке роковое железо»[86], безусловно, возникшей во времена, когда, как правило, пользовались уже железным оружием. Героической поэзии в целом свойственны подобные анахронизмы, но они для нее не существенны. На деле поэты просто пользуются формулами, которые могут быть старинны-

[85] Гильфердинг I, 517.
[86] *Одиссея* XVI, 294; XIX, 13.

ми или новыми, не проводя между ними особых различий. К счастью, стоит формуле войти в обиход, она обычно в нем закрепляется, а это ведет к тому, что в героической поэзии сохраняются многие черты далекого прошлого. Впрочем, нельзя сказать, что поэты вообще не отдают себе в этом отчета. Точно так же, как Гомер последовательно облачает своих воинов в бронзовые латы, русские сказители вооружают своих героев луками, мечами и шлемами, то есть тем, что соответствует временам, изображенным в былинах киевского цикла.

В формулах могут сохраняться и реликты утраченных верований и вышедших из моды теологических представлений. Хотя в киргизских поэмах подчеркнуто демонстрируется вера в пророка Мухаммеда, в них время от времени мы сталкиваемся с отражением более древних религиозных представлений, проявляющихся не только, скажем, в образах богов смерти — в конце концов, их присутствие продиктовано самим содержанием такой поэзии, — но и в более мелких и менее значимых деталях. Среди врагов, которых, согласно пророчествам, должен победить Манас, есть загадочное существо по имени Желмогуз. О нем нам сообщают другие произведения шаманистского толка. Алтын Сибельди «Золотая ведьма» с «свинцовыми глазами и медным носом» родила девять сыновей, которые зовутся Желбаган (Желмогуз — единственное число этого слова). У них множество голов, а их дом стерегут огнедышащие псы. На первый взгляд кажется, что они близки дракопам, однако поволжские татары рассказали В. Радлову, что Желмогуз — могущественный демон о семи головах, который уничтожил луну, но Ульгень заставил его восстановить светило. Здесь мы имеем дело с очевидным примером представления о космологическом демоне, и, без сомнения, имя его сохранилось благодаря интересу к его фигуре. Но певец «Манаса», похоже, с ним плохо знаком и отождествляет его с уйгурами, которых Манасу предстоит покорить[87]. Он выучил нужные формулы, но не понял их смысла и потому дает им собственную интерпретацию.

Нечто в таком же роде можно найти и у Гомера. Его боги и богини не только ведут себя как обычные люди, но и обликом

[87] Radlov V. S. 2.

схожи со смертными. Тем более неожиданно, что поэт именует Геру βοῶπις, а Афину — γλαυκῶπις, что должно означать соответственно «с ликом коровы» и «с ликом совы» и подразумевать представление о богах с головой животного или птицы. Правда, традиция трактовала данные слова как «волоокая» (т.е. глядящая «с поволокой») и «светлоокая», и, несомненно, именно так их понимали греки в классическую эпоху, да и сам Гомер. Но это не могло быть исходным значением, и мы вправе утверждать, что и здесь в формуле запечатлены архаические верования, утраченные для позднейших поколений, которые тем не менее этими формулами продолжают пользоваться. Древние легенды, ассоциирующие Геру с коровой, а Афину — с совой, позволяют предположить, что некогда они сами мыслились в образе коровы или совы, и это поверье сохранилось в данных прилагательных. Когда Аполлон именуется λυκηγενής, возможно, это действительно означает, как указано в словарях, «рожденный в Ликии», хотя остается непонятным, с какой целью употреблен тогда эпитет, да и сама форма морфологически не безупречна. Очевидным значением слова может быть «рожденный волком», но, коль скоро у Гомера Аполлон выглядит как человек, поэт вряд ли мог вкладывать в эпитет подобный смысл. Между тем такое понимание подтверждается не только формой слова, но и связью Аполлона с волками[88]. По меньшей мере вероятно, что некогда существовало представление об Аполлоне в образе волка, поэтому он и получил определение λυκηγενής, но Гомер этого не знал и пользовался эпитетом, просто отдавая дань традиции.

Раз формулы служат живым вместилищем опыта, давно утерявшего свой непосредственный смысл, то и содержание историй может оставаться не менее стойким и способным выживать в течение столетий. Сюжет не только передается от поколения к поколению, когда его пересказывают на одном и том же языке; он может переходить из языка в язык и принимать множество новых форм. По миру странствует не столько герой, носящий определенное имя, сколько тема, которую можно приспо-

[88] В схолиях к Софоклу (*Антигона*, 6) говорится о жертвоприношениях волков Аполлону; согласно Аристотелю (*История животных*, VI, 35), мать Аполлона, Лето, в момент его рождения обернулась волчицей.

собить к многим разнообразным обстоятельствам. Разумеется, некоторые герои могут переходить из страны в страну, из одного языка в другой. Так было не только с Гильгамешем в Азии, но и с другими не менее славными героями. Марко Кралевич начал жизнь сербом, а потом приобрел немало новых родин, среди которых Болгария, Албания и Греция. Персидский герой Амран стал любимым персонажем осетин, сделавших его, вместе с двумя братьями, центральным персонажем целого цикла поэм. Тюркский воитель Кёр-оглы от туркмен пришел к туркам в Малую Азию, а оттуда — в Грецию. Роланд был прославлен в большинстве земель Европы. Великие герои могут так продлевать себе жизнь, и это не должно вызывать удивление. Однако гораздо более сложным, а потому и более интересным, оказывается путь порой длиной в многие тысячи километров, который проходит тема, по дороге меняя детали и имена персонажей, но сохраняя постоянство главных элементов и основной своей сути.

Не всегда легко установить, в каком случае такая многократно трансформировавшаяся тема может быть возведена к одному изначальному источнику. Чаще кажется вероятным, что одна и та же тема, коренящаяся в некоем важнейшем свойстве самой человеческой природы, могла независимо возникнуть в разных местах. Так, например, во многих странах мы встречаемся с различными формами истории об отце, вступающем в бой со своим сыном. В Греции сын, Эдип, убивает своего отца, а позже узнает, что он сделал. У осетин Урызмаг случайно убивает мальчика, а потом выясняет, что это был его сын. В Персии Рустам, уже нанеся смертельный удар, узнает в умирающем противнике своего сына Сухраба. Когда Хильдебранд бьется с Хадубрандом, он точно знает, что сражается с сыном, а тот пребывает в неведении; в некоторых версиях поединок заканчивается смертью Хадубранда. В Ирландии Кухулин по незнанию убивает сына, а когда понимает, что совершил, горько скорбит. На Руси Илья Муромец сперва сражается с сыном по неведению, а узнав, кто он, сохраняет ему жизнь, но лишь для того, чтобы убить сына позже, когда тот по наущению матери возвращается, чтобы умертвить отца. В Армении Давид бьется с Мгером Младшим, причем никто из бойцов не знает, кто его противник, но потом поединок прекращается, и все кончается хо-

рошо. Во всех вариантах постоянным мотивом остается сам поединок отца с сыном и тот факт, что до определенного момента никто из сражающихся не знает, с кем он вступил в бой. Словом, мы имеем дело с очень гибкой и подвижной темой, сохраняющей основную суть во всем многообразии существующих версий.

В эпизод с Одиссеем у циклопа Гомер включил много традиционных тем, начиная с трюка с именем «Никто» и кончая самим побегом из пещеры под брюхом барана. Но сведя все эти темы в одну историю, он вполне мог рассчитывать на то, что другие воспользуются плодами его изобретательности. Такое впечатление производит осетинское сказание об Урызмаге, описывающее ту же ситуацию, когда герой проникает в пещеру одноглазого великана, рискует быть съеденным и затем, ослепив чудовище, спасается с помощью барана. В осетинской истории все эти элементы сохранены, а изменены мелкие, но не такие уж несущественные детали. Если Одиссей выкалывает циклопу глаз длинной палкой, которую он находит в пещере, заостряет и накаляет на огне, то Урызмаг пользуется другим орудием:

Потащил в пещеру уаиг Урызмага,
Поддел он пленника самовертом-вертелом
(Да проделся вертел под самую кожу).
И кривой уаиг велит самоверту:
— Сам вертись, самоверт, наживку зажаривай, —
Мне же неможется, глаз мой разболелся.
Я пойду прилягу, до ужина сосну. —
Завертелся вертел, вертит Урызмага.
Раскалился вертел и прожег он кожу,
И в золу Урызмаг плашмя повалился.
Тут схватил он вертел, к уаигу подкрался,
Да и ткнул кривого каленым железом,
Да глаз и выколол, а глаз был один![89]

Такой способ выглядит менее живописным и драматичным по сравнению со сценой противостояния Одиссея и Полифема. Не так искусно оправдан сон, в который впадает великан: ос-

[89] Дыпник. С. 42.

троумнее выглядит заснувший циклоп, охмелевший от превосходного вина, предложенного ему Одиссеем. Но осетинская версия тоже достаточно изящна и убедительна и придает реализации базовой темы — ослеплению великана — дополнительный поэтический оттенок справедливого воздаяния, ибо великану выкалывают глаз вертелом, на котором он сам собирался поджарить героя.

В той же осетинской поэме присутствует и тема побега из пещеры. Основным элементом ее является то, что герой спасается, обманув чудовище с помощью принадлежащего тому барана. У Гомера Одиссей выбирается из пещеры, спрятавшись под животом барана; самый напряженный момент наступает тогда, когда циклоп останавливает животное у выхода и разговаривает с ним. Выбравшись из пещеры, герой возвращается на свой корабль и с него осыпает циклопа насмешками. У осетин картина немного иная. Поскольку Урызмаг один, ему не приходится думать о товарищах: он должен позаботиться только о своем собственном спасении. Ослепив великана, он все еще остается пленником в пещере:

Раскинул мыслями старый нарт Урызмаг.
Козел у уаига — при стаде сторожем, —
Нарт и режет его ночью втихомолку.
Он шкуру снимает, как бурдюк, в целости,
И вместе со шкурой — голову с рогами,
А с утра влезает в шкуру козлиную.
Продевает руки, ноги продевает, —
Вот и получилось как четыре ноги.
Выпускает уаиг стадо на пастбище, —
Стал, ноги расставил при самом выходе,
Пропускает меж ног стадо из пещеры.
Сам щупает, ищет, нет ли Урызмага.
Тот на четвереньках — козел, да и только! —
Позади всех овец подходит к выходу
Да слегка уаига рогами бодает.
Тот козла пропустил, еще напутствует:
— Бодзо, бодзо, смотри, будь добрым сторожем,
Сбереги мне стадо, приведи в целости! —
А Урызмаг ему на скаку ответил
Из козлиной шкуры речью человечьей:
— Эх слепой ты осел, кричи «бодзо, бодзо»!

Тебе твоим стадом не владеть вовеки,
Не владеть вовеки и остальным добром[90].

Осетинский певец предлагает изящную вариацию на постоянную тему. Урызмаг по-своему не менее остроумен и решителен, чем Одиссей. Подобно греческому герою, он спасается с помощью барана, а выбравшись из пещеры, смело обнаруживает себя и сообщает о содеянном. Ну а что касается конкретных подробностей, то уловка Урызмага столь же хороша, как и трюк Одиссея[91].

К «Эпосу о Гильгамеше» можно возвести и еще одну широко распространившуюся тему, вероятно очень древнюю по своей природе. Мы помним, как Гильгамеш отвергает любовь Иштар; тем самым он снискал ненависть богини, расплатой за что стала гибель Энкиду. Основная суть данной темы сводится к тому, что герой в чем-то отказывает богине и страдает за это. Несколько в ином обличье мы встречаемся с той же темой во фрагментах из Рас-Шамры угаритского эпоса об Акхате. Молодой герой Акхат случайно стал обладателем лука, предназначенного исключительно для богов. Богиня Анат стремится заполучить этот лук. Сперва она предлагает Акхату богатство, но тот отказывается, как и положено герою. Тогда она обещает ему бессмертие, но он настроен скептически и отвергает и это предложение на том основании, что людям суждено умереть. Его заключительные слова звучат не очень-то вежливо:

Лук — это дело воинов.
Стоит ли женщинам браться за охоту?[92]

Анат держится неплохо, но предупреждает героя, что ему лучше согласиться. Затем она жалуется на Акхата своему отцу, богу Элу, который ведет себе точно так же, как Ану, когда Иштар жалуется тому на Гильгамеша. Сначала он отказывается воспринимать ее сетования серьезно, но потом сдается:

---

[90] Дынник. С. 44.

[91] Другие варианты той же темы рассмотрены в кн.: L. Radermacher. *Die Erzählungen der Odyssee*. Wien, 1915. S. 13 ff.

[92] В работе (Gaster. P. 282 ff.) прослеживаются некоторые параллели к этой истории в сюжете об Орионе, убитом Артемидой за то, что герой оскорбил ее.

Дочь моя, знаю я, что искусство твое благородно,
И не должно кидать оскорбленья в богиню.
Ныне некто явился, дочь моя, с дерзким сердцем,
Отметь про себя, как обстоят дела,
Помести в грудь свою;
Он, кто обманул тебя, точно должен быть сокрушен[93].

Как следствие, Анат замышляет лишить Акхата чувств и похитить лук у лежащего без сознания героя. Она не хочет его убивать, но все происходит не так, как задумано: посланник Анат убивает Акхата, а лук пропадает в море. Некоторые детали отличают эту историю от ссоры Гильгамеша с Иштар, но основная тема остается неизменной. Смертный пренебрегает богиней, а в итоге в выигрыше не оказываются ни он, ни она.

В заключение упомянем еще одну достаточно архаичную тему, которую можно обозначить как сюжет о «жене Потифара». Женщина домогается мужчины, а когда тот ей отказывает, клевещет на него своему мужу. Похоже, что возникла данная тема в Египте[94], но в поэзии она впервые встречается в «Илиаде», где жена Прета мстит Беллерофонту, оболгав того перед мужем. Беллерофонта отсылают в Ликию, и там он только благодаря своим подвигам избегает уготованной ему смерти (VI, 156 и след.). Существовала и схожая легенда о Пелее, оклеветанном Ипполитой, дочерью Крефея, перед ее мужем Акастом, тот обрекает Пелея на верную смерть в горах, от которой его спасает кентавр Хирон[95]. Неизвестно, из какого источника, но эта тема пришла в Армению, где она связана как с самим Давидом Сасунским, так и с его сыном Мгером Младшим[96]. И в том и другом случае юношу искушает мачеха, а он относится к ее домогательствам не столько с презрением, сколько с очаровательным небрежением, подчеркивающим абсурдность происходящего. Она просит героя помочь ей вымыться и пытается его соблазнить, но тот не поддается, а потом просто выкидывает все из головы. Когда возвращается муж, женщина жалуется, что

[93] Gaster. P. 289.

[94] См. разбор истории об Анубисе и Бате, содержащейся в папирусе д'Орбини, в работе T.E. Peet (*CAH* II, 223).

[95] Гесиод фр. 78 Rzach; Пиндар Nem. IV, 57 и след.

[96] *Давид Сасунский*. С. 195 и след.; ср.: Macler II. P. 92.

юноша посягнул на ее честь. В этот момент история, которая уже выглядит слегка комичной из-за того, что женщина годится герою в матери, достигает изящного апогея. Муж сперва не верит жене, выставляющей Давида насильником:

— Эй, жена, тут нечисто, лжешь ты мне. —
Она в ответ: — Я не лгу тебе,
Занес на меня он руку,
Да я не далась ему. —
— Коли так, мы на ночь двери запрем. —
Дверь запер на ночь Ован,
Давида в дом не пустил.
— Эй, дядя, — сказал Давид, —
Я мог бы ногой твою дверь своротить,
Провалились бы в землю и дверь твоя и ты.
Но как же мне, дядя, помочь тебе,
Коль ты блудницей обманут?
(*Давид Сасунский*, с. 233)

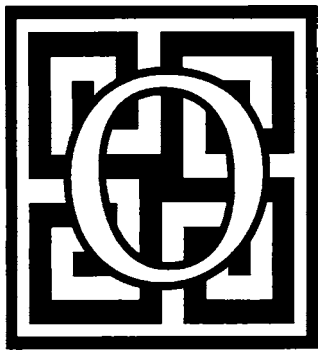
Дверь отпирают, и больше проблем нет. Армянскому поэту тема хорошо известна, но он придает ей несколько легкомысленный оттенок. То, что у Гомера было серьезным рассказом о героической чести и благородной доблести, здесь оборачивается домашней комедией.

Переход тем от языка к языку и из страны в страну служит своеобразным доказательством консерватизма героической традиции. Каждый отдельный язык привержен свойственным ему формулам; но и тема, преодолевающая границы одного или группы языков, все равно тяготеет к постоянству основного содержания. Это свидетельствует о том, что, овладевая поэтической техникой, певец выучивает не только формулы, но и определенные сюжеты, которых он обязан придерживаться до определенных пределов. Точно так же, как поэт имеет право по своему усмотрению изобретать новые формулы или помещать старые в новый контекст, в рамках повествовательной темы он может варьировать характеристики персонажей или даже всего эпизода — однако с тем условием, что сама по себе тема остается более или менее неизменной. Сопутствующее теме настроение, обстоятельства, личности —

все это неважно; важна структура. Даже если тема почерпнута не из своей традиции, а каким-то образом пришла извне, все равно ее суть должна быть сохранена. Традиция героической поэзии может проходить через многие ступени, этапы или страны — но при этом ее основное достояние так или иначе остается неизменным.

ГЛАВА 11

ПЕВЕЦ



бычно считают, что отличительным свойством героической поэзии является анонимность. Мы не знаем, кто были авторами англосаксонских поэм, или «Старшей Эдды», или «Песни о моем Сиде», да и современные певцы практически никогда не упоминают себя в тексте своих произведений. Так что поэма вскоре становится анонимной, если только некий очевидец не сохранит в своих записях имя сказителя. Анонимность считалась неотъемлемой составляющей героической поэзии, а теоретически это объясняется тем, что «сколь бы изобретателен он [певец] ни был, все равно его скорее воспринимают как исполнителя или актера, но не как автора»[1]. Устные поэты многим в своем искусстве обязаны тому, что другие спели прежде них, и потому не заявляют о своих авторских правах и не особенно обеспокоены тем, сочтут ли их достаточно оригинальными[2]. Они довольствуются новой вариацией на тему старого сказания; их главная цель — в правильном поддержании традиции. Коль скоро они сами соглашаются с подобными условиями своей деятельности, то не могут и отказывать другим в праве использовать собственные находки. Но это не означает, что героическая поэзия непременно безымянна или что певцы слишком скромны, чтобы заявлять о своем праве на собственные творения. На самом деле они очень часто далеко не скромны, но даже если бы они и были более сдержанны, слушатели все равно не позволили бы им остаться в безвестности. Слава певца среди простых людей

[1] Chadwick. *Growth* III. P. 751.

[2] Айнский сказитель Вакарпа, исполнявший «Кутуне Ширка», отказывался признавать, что сыграл хоть какую-нибудь роль в сложении этой поэмы: ср.: Arthur Waley. *Botteghe Oscure*. 1951. VII. P. 236.

быстро достигает самых отдаленных областей, и каждый его приезд в то или иное место — достаточно важное событие. При всей возможной анонимности поэм сами певцы зачастую хорошо известны, и потому вряд ли они способны вовсе отказаться от каких бы то ни было притязаний на свой вклад в собственные произведения.

Анонимность устных произведений легко объяснима. Поэма обретает жизнь в момент исполнения, а в эти минуты аудитория прекрасно знает поэта. Ему нет нужды упоминать в стихах свое имя — ведь оно и так знакомо слушателям, а в этом случае только они и важны. Певец не может предвидеть, что когда-то в будущем его поэму запишут и люди захотят узнать имя автора; ему неизвестна практика письменной фиксации текста, да и сам он вряд ли умеет читать. Мы знаем устных поэтов по именам только в том случае, когда ученый упоминает, кто именно исполнял записанные им творения. Скажем, Радлов не приводил имен тюркских сказителей, чьи произведения он собрал, и тем самым, пожалуй, поступил несправедливо по отношению к замечательным исполнителям. Когда же рядом с каждым текстом стоит имя автора, как в сборниках *былин* Гильфердинга и Рыбникова, мы не только получаем весьма полезную информацию, но иногда, как в случае Трофима Рябинина, оказываемся в состоянии проследить некоторые личностные особенности их мастерства. Ведь, несмотря на то что подобное искусство основано на принятых условностях и традиции, оно все равно оставляет достаточно места для проявления поэтической индивидуальности и позволяет певцу проявить свой вкус, находчивость, высказать собственные суждения. Так что легко понять, почему до нас не дошло множество имен сочинителей устной поэзии: годы стирают многое из памяти людей, да и в наше время ученые не всегда потрудились записать эти имена. Но это не означает, что героическая поэзия анонимна только потому, что поэты снимают с себя всякую ответственность за произносимые ими стихи.

Однако нередко имена поэтов становятся известными и хранятся в народной памяти. Знаменитый ачехский певец Докарим, сложивший поэму «Пранг Компеуне» о войнах своих соотечественников с голландцами, был прославлен и своим творчеством в целом, и как автор данного произведения. Современ-

ные киргизские поэты Сагымбай Орозбаков и Саякбай Каралаев тоже были хорошо известны своими произведениями даже тогда, когда находились на чужбине, в Китае. Когда Караджич готовил свое собрание сербских песен, по крайней мере два из тех сказителей, с кем он работал, Саво Мартинович и Джуко Срданович, были хорошо известны, пусть даже эта популярность и объяснялась тем, что они занимали высокое положение в Цетинье. Милмэн Пэрри обнаружил, что о сказителе по имени Чор Гусо, жившем лет за сорок-пятьдесят до приезда Пэрри в Югославию, все еще помнили в нескольких местах и не один певец с уважением признавал, что многому у него научился. Два русских певца, Трофим Рябинин и Кузьма Романов, которых Рыбников опрашивал в 70-х годах XIX века, считали себя многим обязанными своему учителю Илье Елустафьевичу. С подобным признанием заслуг старых певцов мы сталкиваемся не только в нынешние времена. Автор «Слова о полку Игореве» говорит о песнях Бояна и знает их отличительные свойства, но до него они могли дойти только через традицию дальнейшей их рецитации. Если певец хорошо владеет своим ремеслом, у него много шансов на то, чтобы имя его стало известным и за пределами родных мест и было связано не столько с конкретными произведениями, сколько с излюбленными им сюжетами или характерными именно для него способами изложения.

Греки тоже, конечно, считали авторами поэм, которые сначала наверняка исполнялись устно, определенных певцов. Достаточно упомянуть Эвмела Коринфского, которому приписывалась поэма «Коринфские сказания» («Corynthiaca»); Арктина, Гегесия и Стасина, за которыми закрепилось авторство различных эпических киклических поэм, или Кинефона, о котором сообщалось, что он сочинил поэмы об Эдипе и Геракле. Подобные атрибуции вполне могли быть и неверны, а, скажем, в случаях, когда одна и та же поэма приписывалась разным авторам, в принципе не могут все оказаться правильными, но тем не менее остается фактом, что у греков было принято называть по имени конкретного создателя того или иного произведения. Некоторые произведения скандинавской поэзии, согласно признанной традиции, тоже приписывались таким поэтам, как Торбьёрн Хорнклови или Тьодольв из Хвинира, которые в

IX веке были в свите Харальда Прекрасноволосого[3]. Не подвергается сомнению тот факт, что Хорнклови написал «Речи Храфна» о своем царственном покровителе. Также возможно, что поэма «Речи Хакона», повествующая о сражении с датчанами Хакона I, датируемом примерно 960 годом, сочинена неким Эйвиндом Финнсоном, сыгравшим заметную роль в последней битве своего господина. Хотя Эйвинда именовали «Губителем скальдов», т.е. «Плагиатором»[4], и его стихи подтверждают обоснованность такого прозвища, поскольку они полны литературных реминисценций, но тем не менее его имя сохранилось в потомстве. Имена поэтов так же подвержены разрушительному воздействию времени, как и любой другой исторический факт, но все же до нас дошло достаточно свидетельств того, что в силу тех или иных причин определенные произведения в народной памяти порой твердо ассоциируются с фигурой определенного поэта.

В этой связи особого внимания заслуживает имя Гомера. Впервые оно встречается в VII веке до н.э., когда Каллин Эфесский назвал его автором «Фиваиды»[5]. Впоследствии оно вошло в привычный обиход, и ни один грек не подвергал сомнению то, что «Илиаду» и «Одиссею» сочинил певец по имени Гомер. Впрочем, и в древности, и в наши времена предпринимались попытки истолковать имя Ὅμηρος как прозвище или своеобразную титулатуру. Эфор[6] считал, что оно означает «слепец», об Аристотеле сообщают[7], что он толковал его как «следующий за», другие — как «заложник» (Гесихий, s.v. Ὅμηρος), но все эти варианты так же неубедительны, как и современные предложения приписать ему значение «слагатель» или «аккомпаниатор». Греки действительно были склонны давать своим поэтам почетные прозвания, об этом вполне очевидно говорят имена вроде Фемия, Эвмолпа или Мусея, но к Гомеру это не относится. Данное слово в своей ионийской форме Ὅμηρος — практически наверняка реальное личное имя, и трудно пове-

[3] *Сага об Эгиле*, 8; *Красивая кожа*, 2.

[4] *Красивая кожа*, 11.

[5] Павсаний. *Описание Эллады* IX, 9, 5.

[6] Фр. 164.

[7] Фр. 76 Rose.

рить, чтобы оно служило своего рода «собирательным понятием» и использовалось в качестве некоей общей титулатуры для всех поэтов, сочинявших героический эпос. То, что Гомеру приписывались и произведения, которых он не создавал, вполне естественно, но это, безусловно, означает, что определенные поэмы он сочинил сам, и именно благодаря им его имя осталось в памяти веков.

Когда поэмы записываются, имя автора иногда — но отнюдь не всегда — включается в текст, разумеется, следуя желанию поэта или издателя. Забавным примером может служить греческая поэма «Учитель Янис», созданная на Крите и повествующая о борьбе с турецким гнетом в 1770 году. Она была сочинена в 1786-м неграмотным поэтом по имени Пацелис, а записана Анагностисом Кордилисом, который торговал молоком и сыром в Папуре. Последний четко заявляет о своей роли и не претендует на большее, чем ему причитается:

> И я держал перо, и я держал бумагу,
> Но он поведал мне историю, а я записал слово в слово,
> Да, он поведал мне историю о школьном учителе Янисе,
> И слезы лились из его глаз, когда вспоминал он случившееся,
> До тех пор, пока голос его не пресекся и не закончилась повесть,
> И вся горесть сердца не излилась в черном и горьком стенании[8].

Письменность приходит на помощь неграмотному певцу, сохраняя за ним авторство. Произведение не настолько хорошо, чтобы его имя выжило иным способом. Большой славой в родных краях пользовалась ачехская поэма «Почут Мухамат», в которой рассказывалось о боевых приключениях героев на Суматре в начале XVII века. В ней поэт сам говорит о себе, сообщая, что, хотя он и не был свидетелем описанных в ней событий, но узнал о них от очевидцев. Далее он добавляет, что имя его Теунгку Лам Рукам, и прозвание это «доказывает, что он отличается от многих величиной религиозного знания и силой веры»[9].

Хотя ранние французские *chansons de geste* по преимуществу анонимны, примечательно, что в их текстах сохранилось около пятнадцати имен поэтов, которые претендовали на автор-

[8] Entwistle. P.10 (*букв. пер.*).
[9] Hurgronje II. P. 88.

ство соответствующих поэм[10]. Считалось, что перу одного из них, Адене ле Руа, принадлежали три поэмы: «Детство Ожье Датчанина», «Большеногая Берта» и «Бев де Коммарши», — и у нас нет никаких оснований не доверять этим сведениям. Французские певцы порой хвастаются своей образованностью (что нельзя воспринимать слишком всерьез), социальным положением (а вот это может быть правдой, хотя бы до некоторой степени). Без сомнения, большинство из них создавало произведения на уже разрабатывавшиеся ранее сюжеты, и их творчество нельзя счесть очень оригинальным, но стоит заметить, что в сохранившейся переделке «Песни об Антиохии» говорится, что автором изначальной версии поэмы был некий Ришар Пилигрим, по историческим данным связанный с Арнольдом, покрывшим себя славой под Антиохией[11]. Поэт ссылается на Ришара как на авторитетный источник:

> Кто сочинил песнь, правильно передал все имена,
> Ришар Пилигрим, от кого мы и узнали этот рассказ.

В принципе похоже на то, что французские поэты, сообщающие нам свои имена в определенных текстах, и являлись авторами этих текстов. Представляющие себя таким образом поэты, вероятно, принадлежали к аристократическим кругам, в которых *жонглер* пользовался известным уважением, и потому они вполне могли отважиться на саморекламу без опасений, что это сочтут наглостью. Авторы же множества других поэм, остающихся безымянными, могли быть выходцами из более скромных слоев, где поэзия считалась не настолько почтенным занятием, чтобы о нем можно было говорить с гордостью.

Во французской поэзии особую проблему представляет «Песнь о Роланде». В ее последней строке присутствует имя, которое наверняка как-то связано с поэмой:

> Ci falt la geste que Turoldus declinet[12].

---

[10] Faral. P. 177 ff.

[11] Ibid. P. 183.

[12] Ср. русский перевод Ю. Корнеева: «Вот жесте и конец. Турольд умолкнул». — *Примеч. пер.*

Turoldus, Турольд — личное имя германского происхождения, довольно часто встречающееся в XI—XII веках. Начало строки, скорее всего, означает «так кончается», но все остальное спорно и неясно. Не вполне понятно даже, означает ли «la geste» собственно «жесту», поэму, или этот термин подразумевает «Gesta Francorum», «Деяния франков», на которые в других местах произведения поэт ссылается в качестве источника. «Declinet» — вообще неразрешимая загадка. Данное слово понимали как «сочиняет», «поет», «исполняет», «переписывает» или «переводит»[13]. У каждой интерпретации есть некие основания, но в целом трудно объяснить, почему в том месте, где логично было бы ожидать форму прошедшего времени, употреблено настоящее. Предлагалась и еще более изящная трактовка: понимать «declinet» буквально как «склоняется, приходит в упадок» в том смысле, что здоровье поэта пошатнулось, «пришло в упадок» к концу сочиненной им поэмы[14]. Однако такое понимание не только спорно с грамматической точки зрения, но и привносит чересчур личную, интимную ноту, совсем не гармонирующую с общим тоном концовки. Предположить, вероятно, можно только одно из двух. Либо Турольд — это автор «Деяний франков», которые поэт мог переложить стихами, переведя — несомненно, достаточно вольно — с латыни; либо это имя самого поэта, вполне резонно называющего свое произведение «жестой». Из этих двух вариантов второй более похож на правду, поскольку поэт-аристократ скорее бы сообщил нам свое собственное имя, а не имя автора, послужившего ему источником, особенно в таком значимом месте, как последняя строка поэмы. Более того, в другом месте поэт называет автором использованной им книги св. Эгидия. Пусть в это и невозможно поверить, поэт, безусловно, рассчитывал на доверие к своим словам и вряд ли в таком случае предлагал бы еще одного, альтернативного автора. Так что, несмотря на все неясности, вероятно, Турольд был все же автором дошедшей до нас поэмы. В качестве претендентов предлагались четыре исторических лица, носивших такое имя: Турольд, аббат Питерборо, племянник Одо из Байё, умерший в 1098 году и имевший репу-

[13] Bédier. *Commentaire*. P. 32 ff.; Mireaux. P. 64 ff.
[14] Jenkins. P. 280.

тацию «чрезвычайно сурового человека»; бенедиктинец Турольд, аббат монастыря св. Колумбана, живший в то же самое время; Турольд из Энвермея, епископ Байё с 1097 по 1104 год, которого папа Гонорий I считал недостаточно преданным вере; был обнаружен и четвертый Турольд, живший около 1128 года в Туделе в Наварре[15]. Если поэма, что возможно, была написана в первые годы царствования Генриха II, ни один из перечисленных кандидатов не подходит, за исключением последнего, о котором, впрочем, почти ничего не известно. С достаточной степенью уверенности можно только полагать, что Турольд был норманном, поскольку, хотя такое имя встречается и в Бретани, и в Испании, и в Святой Земле, его носитель всегда норманн, родом из Нормандии или Англии. Проблема авторства «Песни о Роланде» таит в себе много неразгаданных тайн, но все же мы вполне вправе заключить, что ее создал норманнский поэт по имени Турольд.

После того как поэму запишут и она становится широко известна, даже при отсутствии какой бы то ни было ссылки в самом тексте, некая независимая традиция тоже может связать ее с фигурой определенного поэта. Эта традиция не обязательно должна быть устной, как в случае с Гомером; она может опираться и на письменные свидетельства. Такая традиция существовала вокруг Гесиода. Была некая община, владевшая землями, связанными с его именем в Феспиях, члены которой хранили все местные предания о Гесиоде и показывали посетителям, вроде Павсания, такие реликвии, как официальный список «Трудов и дней»[16]. Гесиода вряд ли можно отнести к героическим поэтам, но считалось, что он жил через одно или два поколения после Гомера, и культ его памяти демонстрирует, каким образом имя поэта может сохраниться в веках. Еще более поразительный пример — «Эпос о Гильгамеше». В самих таблицах нет упоминания об авторе, но в другом документе из библиотеки Ашшурбанапала в Ниневии им назван жрец по имени Синликиуннинни[17]. Поскольку это имя считается ассирийским, вряд ли так мог зваться старовавилонский поэт; скорее это был ассириец, который мог перело-

[15] Bédier. *Commentaire.* P. 33; Jenkins. P. xlvi ff.

[16] Павсаний. *Описание Эллады* IX, 27.

[17] Gressmann. S. 13.

жить «Гильгамеша» на собственный язык. Возможно, что у нас имеется еще один пример, доказывающий, что семитские народы были склонны фиксировать имена своих поэтов. В конце угаритского «Эпоса о Керете» табличка гласит: «Писал Ил-Млк (Илимилку)... Тиит»[18]. Разумеется, Илимилку мог быть всего лишь писцом, переписавшим текст поэмы, но, по меньшей мере, возможно, что он был поэтом, обозначившим собственное имя в конце своего творения.

Сохранением своего имени поэт иногда обязан и высокому социальному статусу, однако если взглянуть на известных нам певцов, то окажется, что они могли быть выходцами практически из любого слоя, и разница в их происхождении не укладывается в сколько-нибудь последовательную социологическую схему. В некоторых обстоятельствах героические песни поют вожди и короли. Так обстоит дело в обществах, где поэтическое искусство почитается всеми и ему покровительствуют правители, рассматривающие самих себя в качестве героев; для них прошлое служит вдохновляющим примером, и потому они с готовностью славят его. В литературе есть тому примеры. Когда ахейцы приходят в шатер Ахилла, они застают его с лирой в руках:

> Лирой он дух услаждал, воспевая славу героев.
> (*Илиада*, IX, 189)

Несомненно, Ахилл поет о великиях деяниях прошлого. То же делает и Хродгар в своих великолепных палатах:

> то предания сказывал
> чудо-истинные, властитель милостивый.
> (*Беовульф*, 2109–2110)

Есть и схожие исторические свидетельства. Когда последний король вандалов Гелимер был осажден на горе Паппуа в 534 году, он попросил своего противника, предводителя герулов, прислать ему арфу, чтобы под ее аккомпанемент спеть сочиненную им самим песнь о собственных злоключениях[19]. В XIX веке два церковных владыки Черногории Петр I и Петр II

[18] Gordon. P. 83.
[19] Прокопий Кесарийский. *De bellis* IV, 6, 27.

были поэтами, и эту традицию продолжил уже в XX веке князь Никола[20]. А вот как Т.Э. Лоуренс изобразил арабского вождя Ауду:

> Для него жизнь была героической сагой. Все события имели свою значимость; все лица, с ним как-то связанные, были героями. В его памяти хранилось множество песен о старых походах и эпических сказаний о битвах, и он обрушивал их на всякого, кто оказался подле него. Если слушать было некому, он вполне мог петь их самому себе потрясающим голосом, глубоким, громким и звучным[21].

Когда правители живут в героическом веке и ведут себя в соответствии со стандартами героизма, они вполне могут выражать свои интересы и идеалы в песнях.

Если властитель поступает так, его примеру могут последовать и его сподвижники и придворные. Киргизский Манас и его сорок дружинников сопровождают застолье песней:

> К этому добавляют песни свои,
> Радуются за пиршественным столом,
> Пока далеко не станет за полдень[22].

При дворе Хродгара, после того как Беовульф взял верх над Гренделем, сказитель тоже начинает песнь:

> приближенный, любимец конунга,
> славословий знаток многопамятливый,
> сохранитель преданий старопрежних лет, —
> (*Беовульф*, 867–869)

предметом которой становятся недавние свершения самого героя и сказание о Сигмунде. В «Рассказе о Норна-Гесте» говорится о том, что Гест спел несколько песен на героические сюжеты конунгу Олаву Трюггвасону, в том числе «Поездку Брюнхильд в Хель» и «Вторую Песнь о Гудрун». Конечно, поскольку конунг был христианином, он повелел: «Не следует тебе больше рассказывать нам о подобных вещах»[23], но тем не

---

[20] Chadwick. *Growth* II. P. 442.
[21] T.E. Lawrence. *Revolt in the Desert*. London, 1927. P. 94.
[22] Radlov V. S. 237.
[23] N. Kershaw. *Ballads and Stories of the Far Past*. P. 33 ff.

менее очевидно, что исполнение таких сказаний было принято в ту эпоху при дворе. Русских певцов нельзя считать надежным источником сведений о нравах далекого прошлого, но все же, пожалуй, они не очень далеки от истины, описывая схожие обычаи при дворе князя Владимира. Чурила Пленкович, исполняя обязанности постельничего, развлекает Владимира и княгиню Апраксию:

И живет-то Чурила в постельниках,
Стелит перину пуховую,
Кладывает зголовьице высокое,
И сидит у зголовьица высокого,
Играет в гуселышки яровчаты,
Спотешает князя Владимира,
А княгиню Опраксию больше того[24].

Конечно, Владимир и Апраксия сами песен не поют, но, следуя установлениям княжеского дома, они желают их слышать от своих слуг. О том, что певцы не заблуждаются и такие обстоятельства реальны, свидетельствует не только глубокое уважение, которое питает к «мудрому» Бояну автор придворного «Слова о полку Игореве», но и, скажем, сообщение Ипатьевской летописи за 1241 год, где говорится о «знаменитом певце Митюше, который из гордости отказался служить князю Даниле». Если певец мог так обходиться с князем, значит, у него был немалый вес в обществе.

Правители могут пользоваться и услугами профессионалов. Таков сказитель, поющий предание о Финне при дворе Хродгара[25]. Таковы и гомеровские певцы — Демодок и Фемий, живущие в царских дворцах Алкиноя и Одиссея. В социальной иерархии они стоят ниже вельмож, окружающих царя, но они все же не рабы. Они принадлежат к промежуточному слою δημιουργοί — «ремесленников», в который также входили гадатели, врачи и плотники[26]. Их можно заставить поступать не по собственной воле: так, Фемий просто вынужден петь перед женихами[27], но певец все же не последний человек

[24] Рыбников II. С. 462–463.
[25] *Беовульф*, 1063 и след.
[26] *Одиссея* XVII, 382 и след.
[27] Там же, 351 и след.

в доме, коль скоро именно ему Агамемнон, отплывая к Трое, поручает заботиться о Клитемнестре[28]. Ту же роль на определенном этапе своего жизненного пути выполняет и Деор:

> Вот я поведаю, певец, как прежде
> Жил я в дружине державного хеоденинга,
> Деором звался государев любимец,
> Долго доброму владыке служивший,
> Конунгу исконному, пока Хеорренде,
> Мужу премудропевчему, не досталось именье,
> Каким страж рати одарил меня прежде.
>
> (*Деор*, 36–42)

В Средние века профессиональные певцы, вероятно, служили и при дворах монгольских властителей и ханов. Плано Карпини, посетивший в 1245–1247 годах ставку Бату-хана (Батыя), рассказывал, что хан пил на людях, только если застолье сопровождалось пением и игрой на монгольском аналоге гитары[29]. В свою очередь, Ибн Батута сообщал, что под аккомпанемент песен пили кипчаки[30]; схожие обычаи при дворе монгольского хана Мангу в 1254 году описывал и брат Виллем Рубрук[31]. Мы не знаем, являлись ли эти песни героическими, но, поскольку у данных народов героические песни были в ходу, почему бы хотя бы некоторым из них и не быть таковыми.

В Галлии до ее завоевания Римом певцы занимали особое почетное место в окружении королей и вождей. Когда в 121 году до н.э. Битуит, сын короля арвернов, отправился послом к Домицию Агенобарбу, он взял с собой певца, который в своих песнях прославлял и самого юношу, и его царственного родителя[32]. До некоторой степени о роли певцов в галльском обществе можно судить по рассказу Посидония о Луэрнии, короле арвернов и отце Битуита:

> Когда время, отведенное для празднества, прошло, прибыл запоздавший варварский поэт, который приветствовал короля и начал петь о его ве-

---

[28] *Одиссея* III, 267 и след.

[29] W.W. Rockhill. *The Journey of Friar John of Pian de Carpini*. London, 1903. P. 11.

[30] Idem. *Journey of Friar William of Rubruck*. London, 1903. P. 62.

[31] Ibid. P. 138.

[32] Аппиан. *Celtica* 12, 2.

личии, горюя о том, что пришел так поздно. Король был доволен, велел принести мешочек с золотом и бросил певцу, отбежавшему прочь. Тот поднял кошель и снова запел о короле, говоря, что борозды, проложенные по земле его колесницей, даруют людям золото и благодеяния (Афиней. *Пирующие софисты*, IV, 37).

Видимо, в Галлии певцы были привилегированным сословием, так как им было позволено воздавать не только хвалу, но и хулу[33]. Возможно, тем самым отдавалось должное их магическим способностям: от певцов могли ожидать, чтобы с помощью обрядовой ругани они отвели дурной глаз или иную беду. Неясно, были ли певцы тесно связаны с друидами, которые обладали значительным весом и в Галлии, и в Британии до тех пор, пока Цезарь не покорил эти земли и каста друидов не исчезла с лица земли. Вероятно, галльским бардам было отведено особое место в социальной иерархии общества, в котором песнь все еще наделялась магической силой, а певцу полагались специальные привилегии и вольности. Похоже, что на римских завоевателей галльские сказители тоже произвели впечатление: уже во времена Нерона, когда Галлия была сильно романизирована, по словам Лукана, эти певцы «доносят до отдаленных времен славу и могучий дух тех, кто пал на войне»[34].

Хотя певцы и обращаются к королям и вождям, их песни радуют всех присутствующих и вносят особое разнообразие в повседневную жизнь двора. Во-первых, они призваны продемонстрировать преданность соратников своему владыке: показательно, как калмыцкий поэт рассказывает о пире во дворце Джангара. После того как два мальчика поднесли наполненные вином чашки красного фарфора собравшимся воинам,

...облились красным потом, захмелели сайды и правой и левой стороны. Опять обежали пять кругов, и стали похвалять своего богдо все сайды правой стороны, стали славить своего светлейшего все сайды левой стороны (*Джангариада*, с. 181).

---

[33] Диодор Сицилийский. *Историческая библиотека* V, 31.

[34] *Фарсалия* I, 447 и след.

Во-вторых, песнь будит стремление к доблести и славе. Вот как Вамбери описывает воздействие воинственных песен на туркмен:

> Чем яростнее битва, тем с большим жаром повествует певец и тем более бурно реагируют юные слушатели. И в самом деле, ты как будто присутствуешь при сцене из рыцарского романа: юные кочевники с глубокими стонами швыряют шапки оземь, с силой запускают пальцы в собственные кудри, как если бы они яростно сражались сами с собою[35].

Эта сцена напоминает другую — описание Приском своего посольства к Аттиле, где он слышал двух певцов, чье исполнение так повлияло на их аудиторию:

> Пирующие не сводили с них глаз: некоторые наслаждались песнью, некоторые воспряли духом при воспоминании о прошлых своих битвах, а другие разразились слезами, ибо тело их ослабло с годами, и они вынуждены были смирить жажду подвигов[36].

При дворе песнь — это не просто времяпрепровождение; она устанавливает важную связь между властителем и его подданными, ибо выражает их общие интересы и вдохновляет на совместные воинские деяния.

Во время войны певец может даже больше чувствовать себя на своем месте, чем в период мира, так как именно тогда он способен воспламенить своих соратников песнями об их великом прошлом. Так, Рауль ле Туртье сообщает, что, когда отряд бургундцев отправлялся в поход на Шатильон, впереди них шел *жонглер*, певший о деяниях предков[37]. В своем описании битвы при Гастингсе в 1066 году, которое было составлено до 1127 года, Вильям Мальмсберийский рассказывает, что перед битвой была исполнена *cantilena Rollandi*, песнь о Роланде, «дабы примером воинственного мужа вдохновить бойцов»[38], а Вас добавляет к этому, что ее пел Тайлефер, который испрашивал для себя чести нанести первый удар врагу[39]. В

---

[35] *Travels*. P. 122; Chadwick. *Growth* III. P. 175.

[36] Müller. *FHG* IV. S. 92; ср.: Chadwick. *H.A.* P. 84.

[37] *Чудеса св. Бенедикта*, 37.

[38] *История английских королей* // *Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков*. М., 1972. С. 397.

«Песни о Гильоме» тоже упоминается менестрель, который владел огромным репертуаром песен о Фловане, Карле, Пипине, Роланде и Оливье и одновременно был отличным солдатом:

> К тому же у Гильома есть жонглер,
> Что лучше всех во Франции поет,
> Мастак в бою орудовать мечом
> И знает жест несметное число.
> (*Песнь о Гильоме*, 1258–1261)

В «Ожье Датчанине» певец весьма превозносит самого себя:

> Был благороден, родом из верхов,
> Воспел баронство множеством стихов[40].

В средневековой Франции певец может быть еще и воином, для которого песня была способом поднять боевой дух товарищей, но при этом он и сам готов увлечь их личным примером. Своеобразную параллель к такой модели мы находим и в Азии, в «Манасе» киргизского сказителя Саякбая Каралаева. В образе Джайсан-ырчи перед нами предстает одновременно певец и богатырь: он скачет в битву на своем верблюде и воздает дань в песне самому важному из того, что происходит. О размахе его песен свидетельствует упоминание о том, что ему надо полдня, чтобы воспеть одно украшение юрты: безусловно, эти слова отчасти можно отнести и к масштабному мастерству самого создателя данного персонажа[41]. На войне певец, если он хорошо справляется со своими обязанностями, приобретает особую значимость, каким бы ни было его происхождение и социальное положение.

При дворе может найти работу и странствующий певец, зарабатывающий себе на жизнь, переходя от одного дворца к другому. Так, в «Видсиде» рассказчик утверждает, что он извлек немало пользы из своего ремесла. Отчасти эта похваль-

---

[39] *Rou*. II, 8035 sqq.; ср.: Gui d'Amiens. *Carmen de Hastingae proelio* / Ed. F. Michel in: *Chroniques anglo-normandes* III. P. 18; Henry of Huntington. *Historiae Anglorum* VI, 30; Geoffroi Gaimar. *Estorie des Engleis*, 5271 ff.

[40] L. Gautier. *Les epopées franzaises* I. P. 351.

[41] *Манас*. С. 19.

ба нарочито неправдоподобна, но, пусть мы и не верим, что Гудхере одарил его драгоценностями, а Эльфвине (Альбойн) и Эорманрик (Эрманарих) дорогими браслетами, подобное описание можно воспринимать как своего рода идеализированную картину той удачи, которую может принести певцу его призвание:

> Так скитаются, как судьба начертала,
> Песносказители по землям дальним,
> О невзгодах слагая слово, о благих щедроподателях:
> И на севере, и на юге, всюду найдется
> В песнях искушенный, не скупящийся на подношенья
> Державец, перед дружиной жаждущий упрочить
> Дела свои славословьем, покуда благо жизни
> И свет он видит. Под сводом небесным
> Хвалу он да заслужит и славу вековечную.
>
> (*Видсид*, 135–143)

Видсид хочет заставить нас поверить в то, что он лучший из певцов, желанный гость многих королей, щедро награждающих за прославление их деяний, но за всеми подобными преувеличениями и грезами об успехе можно различить и подлинные обычаи германского мира. Видимо, славянские князья тоже относились благосклонно к приходу бродячих певцов. К такому выводу можно, по крайней мере, прийти на основании былин: при дворе князя Владимира переодетый *скоморохом* Добрыня Никитич поет и забавляет гостей на свадебном пиру, где его жена почти что выходит замуж за Алешу Поповича:

> Становился тут Добрыня ко порогу,
> Повел он по гуселькам яровчатым,
> Заиграл Добрыня по уныльнёму,
> По уныльнёму по умильнёму.
> Как вси-то ведь уже князи и бояры-ты
> А ты эты русийскии богатыри
> Как вси оны тут прислушались.
> За тым заиграл Добрыня по весёлому;
> Стало красно солнышко при вечери,
> А стал-то тут почестный пир при весели.
> Как вси-то оны тут да насдалисе,
> Как вси-то оны тут да напивалисе,

Стали тут оны да пьянёшеньки.
Играт-то все Добрыня по веселому;
Как вси оны тут розскакалисе,
Как вси оны затым ведь росплясалисе,
А скачут плящут вси промежу собой,
А ничего оны тут не ведают...
Как князь-то тут воспроговорит:
– Ах скора мала смела скоморошина!
– А чим-то нам тебя буде жаловать
– А за эту игру за умильнюю?
– Города ль теби наб с пригородками,
– Али села да ти наб со приселками,
– Али много наб безсчотной золотой казны?[42]

Добрыня, конечно, всего лишь искусный дилетант, но никто этого не знает, и с ним, несомненно, обходятся так, как в принципе было положено обращаться с певцом на Руси.

При том, что статус певца во многом определяется его местом при дворе короля или князя, он может исполнять подобную роль и в совсем иных исторических обстоятельствах. В аристократическом обществе, где каждый серьезно относится к своему предназначению и стремится соответствовать героическому идеалу и без понуждения со стороны властителя, певец может оказаться в ситуации, весьма схожей с придворной. Так, примерно в 1660 году Юрий Крижанич рассказывал, что благородные юноши Сербии и Хорватии имели обыкновение на пиру ставить позади себя воинов, которые пели о славных деяниях их предков и подвигах таких национальных героев, как Марко Кралевич, Новак Дебелич или Милош Обилич[43]. Однако позднее в том же самом обществе это перестало быть уделом простых воинов: подобные песни могли петь уже сами вожди. Так, в песнях о сопротивлении туркам мы видим, как песня становится для бойцов способом восстановить свои силы:

Тогда сербы сели отдохнуть спокойно;
У коней на седлах ослабили подпруги
И, стреножив, по полю пустили,

[42] Гильфердинг I. С. 346–347.
[43] Chadwick. *Growth* II. P. 444.

А герои вытащили новое платье,
Развязали пояса, сменили сапоги,
Кто спать хотел, лег подремать,
Кто не устал, хотел потанцевать,
Велели принести волынки, принести турецкие скрипки...
Другие взялись за кленовые гусли,
Чтобы спеть старую песнь или послушать
О деяниях знаменитых предков[44].

Картина далека от придворного собрания, но здесь изображено, как свободные люди поют песни для собственного удовольствия и находят в них духовную поддержку. Сербы вспоминают о прошлом, при том что сами живут в эпоху, овеянную не меньшей славой. Если человек добивается такой славы, он становится для них образцом, на который они сами стремятся походить:

И имя его останется незабвенным,
И в грядущие годы будут о нем помнить,
Пока сербский дух не увянет,
Никогда не забудут о нем сербы[45].

Подобно Ахиллу, сербские патриоты утешают себя песнями о славных деяниях мужей.

В буржуазном обществе подобные песни — гораздо бóльшая редкость, прежде всего потому, что торговцам и купцам героические свершения не так уж интересны. Тем не менее переход от феодального общества с его властителями к миру купли-продажи происходит порой так быстро, что старые обычаи и вкусы еще отчасти сохраняются. Так случилось на Руси, когда в XIII веке в качестве нового центра цивилизации место Киева занял Новгород. Искусство героической песни там было продолжено, и в нем особое место было отведено фигуре Садко, который одновременно был и певцом и торговцем, вернее, начал как бедный певец, а затем стал богатым купцом. Когда он впервые прибывает в Новгород, то рассчитывает зарабатывать на жизнь пением, но вскоре оказывается в затруднительном положении:

---

[44] Morison. P. 10 (*букв. пер.*).
[45] Ibid. P. 10 (*букв. пер.*).

А прежде у Садка имущества не было:
Одни были гусельки яровчаты;
По пирам ходил-играл Садке.
Садка день не зовут на почестен пир,
Другой не зовут на почестен пир,
И третий не зовут на почестен пир[46].

Новгородские богатеи еще более переменчивы, чем тот конунг, который прогнал Деора. В этом обществе платой певцу служит приглашение на пир, если же он перестает забавлять слушателей, то плохо его дело.

Ныне большинство певцов — выходцы из народной среды, в пределах которой они и упражняются в своем искусстве. В такой ситуации непросто отличить профессионала от любителя. В некоторых странах, прежде всего в России, певцы, по-видимому, обычно заняты какой-то основной работой, а поют в свободное время. Представители двух семейств, из которых вышло множество сказителей — Рябинины и Крюковы, — зарабатывают себе на жизнь рыбным промыслом соответственно на Онежском озере и в Белом море, по зимним вечерам или по праздникам поют песни на радость местным жителям. Трофим Рябинин, например, считал ниже своего достоинства брать за это какую бы то ни было плату[47]. Похоже, что так же обстоит дело и в Югославии и Греции, где певцы — достаточно уважаемые люди, которые не возьмут платы за то, что считают чем-то вроде общественного долга. Так, вне всякого сомнения, вели себя и некоторые певцы, знакомые Караджичу, и Пацелис, сочинивший «Учителя Яниса». Но, разумеется, когда певец, как и большинство населения, едва сводит концы с концами, он может воспользоваться умением петь, чтобы немного увеличить свои скромные доходы. Кузьма Романов жаловался Гильфердингу, что какой-то барин заставил его спеть несколько былин, а заплатил ему всего десять копеек[48].

Порой певец может даже в пролетарском сообществе быть профессионалом и зарабатывать на жизнь своим мастерством. Подобное сословие, пожалуй, существовало в темные века у

[46] Рыбников II. С. 243.
[47] Рыбников I, lxxix.
[48] Гильфердинг I. С. 16.

фризов, поскольку в последнем параграфе *Lex Frisonum* («Фризской правды») устанавливается пеня на тот случай, если кто-то изувечил руку арфисту; вряд ли бы это было бы оговорено в законе, если бы музыкант не был профессионалом[49]. Таким фризским певцом был Бернлеф, ставший перед 785 годом учеником св. Лудгера Утрехтского. Он ослеп за три года до этого и «был чрезвычайно любим соседями за доброту и мастерское умение исполнять под аккомпанемент арфы сказания о деяниях древних и войнах королей»[50]. Таких людей можно было еще недавно встретить в Боснии и Черногории; о впечатлении, производимом современным греческим певцом на приезжего наблюдателя, можно судить по описанию, сделанному в конце XIX века:

> Некоторое время назад мне посчастливилось столкнуться с одним удивительным пережитком давних времен — образом, наверное последним в своем роде... Барба Стериос (так звали моего менестреля), как кажется, унаследовал все черты гомеровского Демодока. Как и его древний прототип, он был стар и слеп. Но ни возраст, ни физический недостаток не мешали ему постоянно приходить на его любимое место за Каламарскими воротами в Фессалониках. Каждый день его можно было застать сидящим, скрестив ноги, на обочине в тени старой венецианской стены, а вокруг него — толпа восхищенных слушателей, сбегавшихся отовсюду на пронзительные звуки его лиры... Ему повезло меньше, чем его предшественнику из «Одиссеи»: не цари звали его к себе, и его единственной аудиторией были самые простые люди, порой столь же бедные, как и сам певец. Но они никогда не отказывались вознаградить его труд несколькими медяками или подарками, для которых рядом с Барбой Стериосом всегда лежала наготове открытая сумка[51].

Если Барба Стериос и являет собой типичный образ певца в небогатом обществе, это не означает, что иного попросту не дано. В качестве противоположного примера можно привести Чора Гусо, который путешествовал с места на место на лошади и был одет в дорогое платье, которое, по слухам, ему подарили при дворе императора Франца Иосифа II[52].

---

[49] Mon. Germ. *Leges* III. P. 609.

[50] *Vita St. Ludgeri*. II, 1.

[51] Abbot. P. 5.

[52] Об этом мне рассказал Альберт Лорд. См.: Лорд. 1994. С. 31. — *Добавлено пер.*

Сказителями бывают не обязательно только мужчины. Правда, у нас нет сведений о том, что женщины пели героические песни в Древней Греции или у германцев или что они занимаются этим в современной Греции или Югославии. Им скорее бы подошли некие формы лирической поэзии, самые разные по содержанию и сильно отличающиеся от мужского репертуара — вроде тех песен, что женщины поют в «Илиаде», или *женске пјесме*, что до сих пор звучат в Югославии. Но, с другой стороны, похоже, что женщины поют героические песни в некоторых областях Азии. В калмыцкой поэме говорится о том, как одна из жен великого вождя Джангара, Орчилангийн-мигмиян (что, по словам поэта, означает «всесветная красавица»), поет на празднестве во дворце мужа:

> Поет она эту песню и играет, поднося к своим алым устам сандаловую свирель. Поет, и так разносится эта песнь по всем шести тысячам вершин Алтайских гор, как будто бы играли и пели вблизи (*Джангариада*, с. 154).

Поскольку песнь ее превозносит Джангара как непревзойденного правителя и бесстрашного защитника буддийской веры, в ней, по-видимому, есть кое-что от героической поэзии, даже если это не более чем панегирик. Другой случай, тоже зафиксированный в Азии, — якуты, о которых И.В. Шкловский рассказывал так:

> И в наши дни на дальнем северо-востоке Сибири, в какой-нибудь темной лачуге, освещаемой только отблеском от очага, вы еще можете услыхать историю о страшном Деннике, которую сказывает монотонным речитативом слепая старуха... Старуха описывает жуткую сцену сдирания кожи в мельчайших подробностях — вплоть до перечисления разных ножей, которые для этого использовались; а у стены сидят и слушают якуты с побледневшими от ужаса лицами, слишком испуганные, чтобы произнести хоть слово[53].

Можно удивиться тому, что историю о Деннике — предводителе восстания енисейских якутов в XVII веке — рассказывает женщина. Но если вспомнить, что в подобных культурах за

[53] I.V. Shklovsky. *In Far North-East Siberia*. London, 1916. P. 209; ср.: Chadwick. *Growth* III. P. 186.

женщинами закреплена особая роль хранительниц мудрости, вполне понятным становится, что одной из возможных форм ее реализации могло быть и исполнение песен о великих событиях прошлого. У якутов поэт очень близок шаману, так что от него можно ждать знания, недоступного прочим, а женщины с их специфической общественной функцией вполне подходят на роль певцов.

То, что по меньшей мере за последние сто лет женщины начали играть важную роль в исполнении русских традиционных песен, может быть продиктовано различными причинами. Женщин-сказительниц было немало уже в 1860 году, когда Рыбников начал свои исследования былин, а с тех пор их число либо стало больше, либо они стали заметней. Другое, по крайней мере, возможное объяснение: в России процесс эмансипации женщины проходил еще на нашей памяти, и раньше они, может быть, попросту стеснялись выйти к чужому человеку и петь перед незнакомцем. В последние годы исследователи уже не боятся войти в крестьянскую избу и поговорить с женщинами; в итоге от них было записано множество песен. В собрании Рыбникова женщины составляют лишь 8% от общего числа упомянутых сказителей; 10 лет спустя, у Гильфердинга, их уже 18%; в сборнике братьев Соколовых, составленном в 1926–1928 годах, – 60%, а в «Былинах Пудожского края» А.М. Астаховой присутствует шесть женских и восемь мужских имен. Из подобной статистики много не извлечешь, но очевидно, что в России женщины поют былины почти сто лет, и неудивительно, что количество таких сказительниц растет. Однако, с другой стороны, похоже, что женщины занимались этим не всегда. В самих былинах ничего не говорится о женщинах-певцах, хранят молчание на сей счет и исторические документы. Так что подобную новацию можно счесть исключительно результатом наступившей пролетаризации, когда условия жизни оказались в равной степени тяжелыми для всех крестьян или рыбаков. Коль скоро женщинам пришлось работать наравне с мужчинами, они, видимо, переняли и другие мужские занятия, в том числе и исполнение песен. И в этом они мужчинам не уступают. Пусть ни одна женщина не могла сравниться в мастерстве с Рябининым, в наше время Марфа Крюкова куда талантливее и продуктивнее многих своих коллег мужского пола.

Рассматривая социальный статус певца, мы по ходу дела отметили, что некоторые из них слепы, например — Берилеф, Барба Стериос или якутские женщины. И действительно, профессия певца очень часто ассоциируется со слепотой. Первые примеры дает уже древнегреческая традиция с ее легендарными древними поэтами вроде

> Слепого Фамира и слепого Меонида
> И Тиресия с Финеем, древних пророков.

Эти легенды были известны уже Гомеру, который рассказывает историю о том, как Фамир пытался превзойти Муз и за это был ими наказан — лишен и песенного дара, и зрения[54]. Еще более примечательно описание Гомером выдуманного им певца — Демодока:

> Муза его при рождении злом и добром одарила,
> Очи затмила его, даровала за то сладкопенье
> (*Одиссея*, VIII, 63–64)

Гомер говорит о незрячих певцах, и потому вполне естественно, что его самого стали считать слепым. Древняя версия, предлагающая видеть значение «слепой» в самом его имени Ὅμηρος, слишком неубедительна, чтобы рассматривать ее всерьез, а греческие «Жизни Гомера», в которых говорится о его слепоте, совершенно ненадежны, так как восстанавливают воображаемый образ Гомера на основании некоторых мелких эпизодов его собственных поэм[55]. На самом деле, не все гомеровские певцы слепы. Демодок — да, но Фемий — нет, и мы с одинаковой вероятностью можем предполагать, кого именно из них двоих Гомер создал по собственному образу и подобию. С другой стороны, певец в гомеровском гимне к Аполлону именует себя «слепцом со скалистого Хиоса»[56], что свидетельствует по крайней мере о том, что какой-то поэт, исполнявший героическую песнь, был слеп. Однако это может указывать и на нечто большее. Хотя трудно поверить, чтобы незрячий человек сочи-

---

[54] *Илиада* II, 594 и след.

[55] См.: G. Wiemer. *Ilias und Odyssee als Quellen der Biographien Homers*. Marienburg, 1905/1908.

[56] *Гомеровы гимны*. III, 172 и след.; ср. ниже, с. 582 и след.

пил «Илиаду» и «Одиссею», в которых так много зрительных эффектов и тонких наблюдений, доступных именно человеческому глазу, автор все же в значительной степени опирается на формулы, даже если и нелегко представить, как он сумел столь точно их применить. Быть может, он ослеп на склоне лет и жил воспоминаниями? И не происходит ли в «Одиссее» некого замутнения зрительных образов — вроде того, с чем мы сталкиваемся в последнем сочинении Мильтона?

В наши времена тоже часто встречаются слепые певцы, хотя, возможно, и реже, чем принято считать. Иногда их можно обнаружить среди туркмен или айнов[57]. Считается, что на западной Яве сунданских слепых певцов больше, чем зрячих[58]. Самым ранним примером из Югославии служит история о слепом солдате с дочерью-поводырем, который пел о Марко Кралевиче перед большой толпой в Сплите в 1547 году[59]. В XX веке, по мнению Мурко, такие сказители попадаются реже, однако многие путешественники их все же видели. В России слепыми были многие известные певцы, прежде всего Иван Фепонов, известный как «слепой Иван», с которым Гильфердинг встретился в 1871 году; соперник Трофима Рябинина Кузьма Романов[60]; Мина Ефимов, живший в XVIII веке, много странствовавший и, как говорили, научившийся своим былинам в Москве[61]. Нетрудно понять, почему некоторые певцы слепы. Если в простой семье рождается слепой ребенок, он не может принести пользу ни как работник, ни как солдат и не в силах прокормить ни самого себя, ни свою семью. Зато он может попробовать себя в песенном искусстве, а коль скоро слепота в принципе способствует укреплению памяти, она может даже сослужить ему хорошую службу при овладении традиционными формулами и темами. Если он ослеп в зрелые годы, то, став певцом, приобретет профессию, которая спасет его от голодной смерти и поможет завоевать уважение окружающих.

Однако певец не всегда может чувствовать себя социально защищенным. Кое-где на него глядят с подозрением и враж-

---

[57] Chadwick. *Growth* III. P. 76, *Belleghe Oscure*. 1951. VII. P. 236.
[58] Hurgronje. P. 57 (письмо к Э. Дрерупу).
[59] Chadwick. *Growth* II. P. 444.
[60] Гильфердинг I. С. 16.
[61] Там же. С. 468.

дебностью, особенно служители церкви. В первые века христианства в Англии церковь прекрасно отдавала себе отчет в существовании и популярности героической поэзии и не всегда относилась к ней благосклонно. Быть может, поэтому ранние англосаксонские поэты стремятся продемонстрировать свою преданность истинной вере, отступая от основного хода повествования. Так, в «Видсиде» говорится, что власть даруется от Бога (132–134), в «Вальдере» утверждается, что Господь заботится о людях (25 и след.), а в «Деоре» — что после смерти нас ждет либо награда, либо наказание (32–34). Воздавая дань Богу, певцы всего лишь пытаются избежать церковной анафемы. По-другому обстоит дело в «Беовульфе». Здесь поэт последовательно старается совместить традиционный героический материал с христианским мировоззрением. Его герои — образец истинных властителей; его чудовища — Каиновы отродья. Получается своеобразный компромисс между двумя враждебными друг другу точками зрения. Великие мужи «темных веков» гордились своими предками и их героическими деяниями, но обнаруживали, что церковь осуждает и мужей древности, и их поступки, и противится всяческому стремлению их прославить. У фризского короля Редбада в 718 году были все основания отвергнуть купель Крещения после того, как он услыхал, что его предки пребывают в аду, «in Tartarea damnatione»[62]. Поскольку церковь утверждала, что его праотцы — грешники, он решил, что эта религия неверна. Примерно в то же время Беда Достопочтенный запрещает священникам и монахам слушать *fabulae* и *fabulationes* — «басни и побасенки»[63], которые по содержанию, должно быть, близки сказаниям о героических битвах и приключениях. Насколько резким было это противостояние, можно судить по письму Алкуина к Хигебальду (787 г.), епископу Линдисфарна, где клирики осуждаются за то, что приглашают музыкантов для развлечения за едой. Алкуин пишет далее:

> Что общего у Ингельда с Христом? Тесен дом, и нет в нем места обоим. Царю небесному не по пути с так называемыми царями земными, ибо они

[62] «В проклятии Тартаровом» (*лат.*). См.: Plummer. *Baedae Opera Historica* II, 289.

[63] *Historia Ecclesiastica* IV, 25.

язычники и прокляты; только один владыка вечно царит в небесах, а язычники прокляты и стенают в аду[64].

Ингельд, который походя упомянут в «Беовульфе»[65], назван несомненно потому, что его история — повесть о междоусобицах и жестокой мести, совершенно противоположная духу христианства. Бесспорно, Алкуин — это крайний случай, далеко не все готовы были его целиком поддержать. Так, например, король Альфред в своем переводе Боэция обнаруживает некую тягу к древним сказаниям, заменяя латинскую фразу: «Где кости прямодушного Фабриция?»[66] — словами: «Где кости Вёлунда Кузнеца, и кто знает, где они будут?». Тем не менее неприятие церковью старых преданий должно было сильно повлиять на свертывание поэтической традиции и во многом привести к исчезновению древних сказаний. Правда, в какой-то мере церковь пыталась уравновесить ситуацию, поощряя создание героических поэм нового типа, повествующих о современных событиях, например о смерти Эдуарда Исповедника. У нее не было возражений против героической поэзии как таковой, ей просто не нравились традиционные языческие герои.

Конфликт, в который они вступали с церковью, не облегчал жизнь певцам, следовавшим древним обычаям и певшим древние сказания. Конунг Олав Трюггвасон не только велел петь о чем-нибудь ином, когда Гест исполнял «Поездку Брюнхильд в Хель»[67] (в которой, кстати, тема любви, побеждающей смерть, до некоторой степени исполнена христианского чувства), но и, согласно «Саге о Халльфреде» (глава 6), осудил исландского скальда Халльфреда за то, что тот в своих стихах поминал языческих богов. Поэту наверняка приходилось приспосабливать материал к вкусам своих покровителей, и, вероятно, чем-то в таком роде объясняется одна странная особенность «Беовульфа», вряд ли украшающая поэму. Хотя в целом поэт изображает своих героев христианами, он не столь последователен, когда речь идет о данах. Дважды о них говорит-

[64] Mon. Germ. *Epist. Carol.* II. P. 124.

[65] *Беовульф*, 2066; ср.: *Видсид*, 45 и след.; Саксон Грамматик. *Деяния данов* // Ed. A. Holder, Strassbourg, 1886. P. 205–213.

[66] *Утешение философией* II, 8.

[67] См. выше, с. 553 и след.

ся как о христианах (90 и след.; 316 и след.), но однажды в специальном отступлении певец объявляет их язычниками и осуждает за это. Описав набеги Гренделя на дворец Хродгара, певец продолжает:

Сидели знатные, судили мудрые,
В совете думали, как бы вернее
Людей избавить от страшной участи;
Молились идолам, душегубителям,
И, воздавая им жертвы обетные,
Просили помощи и подкрепления —
То суеверие, обряд языческий,
То поклонение владыке адскому!
Был им неведом Судья Деяний,
Даритель Славы, Правитель Неба,
Не знали Бога, не чтили Всевышнего.
(*Беовульф*, 172–182)

Говоря, что даны поклоняются идолам и даже непосредственно Дьяволу, поэт вступает в противоречие с тем, как он описывает Хродгара и его людей в других местах поэмы, и сводит на нет высокую оценку их достоинств. Предполагалось, что такая вставка объясняется тем, что даны в ту эпоху еще не приняли христианства, но скорее такой эмоциональный всплеск свидетельствует о желании продемонстрировать своему патрону, сколь истинным христианином является поэт. Однако эта попытка портит образ Хродгара, внося в повествование дисгармоническую и антигероическую ноту. Автор «Песни о Роланде» — бесспорно, непосредственно и глубоко верующий человек, но он никогда бы не позволил себе назвать своих героев язычниками.

Еще одним примером противостояния певцов и церкви может служить ситуация в низших слоях русского общества в XVI–XVII веках, когда на *скоморохов*, развлекавших народ исполнением былин, в Москве был большой спрос, чем они беззастенчиво пользовались, давая волю своим дурным наклонностям[68]. Они собирались в большие ватаги и грабили крестьян и горожан. Отсюда возник конфликт с церковными властями.

[68] Chadwick. *Growth* II. P. 266 ff.

В 1551 году скоморохов торжественно заклеймил Стоглавый собор, и в ходу появилась пословица: «Скоморох попу не товарищ»[69]. На время они могли найти спасение у Ивана Грозного, который «развлекал себя с царицей до ужина шутами и карликами, мужчинами и женщинами, которые кривлялись перед ним и пели множество песен по русскому обычаю»[70]; но впоследствии за скоморохов взялась и светская власть: гонения начались в царствование Алексея Михайловича (1645–1676). Несомненно, за этим стояло и влияние церкви: отражением его можно считать былину, в которой Никола-угодник велит Садко прекратить играть, сломать и выбросить *гусли*, ибо они несут с собой разрушение и гибель[71]. В России к старым преданиям как таковым, по всей видимости, не относились враждебно; неприязнь была направлена исключительно против певцов. Но это влекло за собой далеко идущие последствия, ибо означало, что героическая поэзия уходила в подполье, а певцы лишались царского или вельможного покровительства. С течением времени поэзия ушла из городов, сохранившись только в отдаленных областях, где за ней невозможно было следить, и сильные мира сего потеряли к ней всякий интерес.

Нечто похожее, вероятно, произошло бы и во Франции, если бы особые обстоятельства этому не помешали. Исполнявшие героические произведения *жонглеры* тоже подвергались нападкам как люди опасные и безнравственные. Хотя у них были влиятельные покровители, вроде Роберта Нормандского[72] или Филиппа Августа[73], их все равно с XI до XIV века постоянно обвиняли и отлучали[74]. Наверняка причиной этого были прежде всего их низменные шутки и откровенные песенки, так что, возможно, героическая поэзия тут вовсе ни при чем. В действительности, когда в XI веке жонглеры обратились к этой традиции, их даже поощряли. Отчасти это происходило потому, что наряду с *chansons de geste* они исполняли версифицированные жития святых; благодаря последним им

[69] A. Mazon. *Bylines*. P. 686.

[70] Fletcher. *Russia at the Close of the Sixteenth Century*. London, 1856. P. 142.

[71] Рыбников II. С. 251–252; ср.: I. С. 379.

[72] *Ordericus Vitalis* X, 18.

[73] Rigord. *De Gestis Philippi Augusti*. P. 21.

[74] Faral. P. 18.

позволялось петь и первые. Во всяком случае, в XIII веке английский казуист Томас Кэбэм, в принципе осуждавший жонглеров, тем не менее делал исключение:

> sunt qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et vitas sanctorum. Bene possunt sustineri tales[75].

Схожей точки зрения придерживается в том же веке и автор трактата *De septem sacramentis* («О семи таинствах»), различая тех, кто низменными ужимками «искажают образ Господень», и иных, кто гораздо серьезнее и

> sed si cantant cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem, vicini sunt excusationi[76].

У нас даже есть свидетельства того, что в эту эпоху священнослужители хорошо отзывались о *жонглерах* и сравнивали их с евангелистами[77]. Возможность подобных разграничений доказывает пример авторов «Песни о Роланде» и «Песни о моем Сиде», для которых характерно не только стремление донести до слушателей представляющиеся им важными исторические сведения, но и безукоризненное благочестие во взглядах на мир. Дурные коннотации названия *жонглер* восходят по меньшей мере к 813 году, когда третий Турский собор запретил священнослужителям посещать мирские игрища[78], но похоже, что в XI–XII веках это занятие стало вполне почтенным, и к певцам относились снисходительно — с тем условием, что они исполняли именно героические произведения.

Христианство не единственная религия, которая порой ставит певцов в затруднительное положение. Ислам тоже может

---

[75] Есть те, кого зовут потешными людьми, и поют они деяния правителей и жизни святых. Таких терпеть вполне можно (*лат.*) (*Пенитенциарий (Покаянная книга)*. Цит. по: Faral. P.44).

[76] Если играют на музыкальных инструментах и поют о деяниях ради отдохновения и, возможно, для назидания, то близки они к прощению (*лат.*) (Цит. по: L. Gautier. *Epopées françaises* II. P. 11).

[77] Цит. по: L. de la Marche. *La Chaire française au XIII^e siècle*. P. 445, взято из манускрипта из собрания Национальной библиотеки (MS. Bibl. Nat. Lat. 16481).

[78] Mansi XIV. P. 84.

выступать в подобной роли. В начале XX века узбекского сказителя Фазиля Юлдашева позвали к окружному духовному судье по имени Сафар. Фазиль начал петь о Рустаме, но Сафар прервал его и спросил: «Рустам жил до пророка Мухаммеда или после?» Узнав, что Рустам был язычником, он запретил Фазилю исполнять эту песнь. Спустя некоторое время Фазиля снова пригласили к судье, и он опять запел о Рустаме. Судья остановил его и спросил, не забыл ли он, что ему запретили петь об этом. Когда же Фазиль стал объяснять, что это совсем другой Рустам, Сафар осведомился: «А этот Рустам, о котором ты поешь, тоже жил до Мухаммеда и был неверным?» Фазиль ответил, что Рустам был мусульманином, великим воином и сыном султана. Для судьи этого было достаточно, чтобы позволить Фазилю продолжать. Зная настроения и прав своей аудитории, Фазиль придал своему герою все черты правоверного мусульманина. Слушатели были весьма удовлетворены, услыхав, что Рустам в детстве учился у муллы и был богобоязненным человеком. Они посоветовали поэту впредь тщательнее готовить свои стихи и отпустили его с миром[79]. Этот небольшой эпизод показывает, что мусульманский певец должен был быть не менее осторожен, чем его христианские предшественники эпохи Средневековья. Если он хочет остаться популярным, ему следует выстраивать свои произведения в соответствии с религиозными предпочтениями тех, кто стоит выше его.

По всей видимости, политика реже, чем религия, вступает в противоречие с героической поэзией, но иногда ее влияние все же ощущается. Опять-таки интересен пример из узбекской традиции. Беки, в ведении которых находилось большинство вопросов управления страной, страшились демократических устремлений и раздражались, если то или иное произведение их выражало. Особенно им не нравилось, если в поэме простой бедняк сам становился беком и одерживал победу над каким-либо ханом. Однажды певца по имени Султан-Мурад вызвали исполнить перед местной знатью поэму из цикла о Гороглы; но когда он спел о том, как Гороглы стал главою своего народа, один из беков ударил его по губам тяжелым каблуком своей туфли, вскричав: «Как ты смеешь называть этого нищего Гороглы

[79] Жирмунский, Зарифов. С. 34.

султаном!»[80] Когда же в Узбекистане пришла эпоха политического кризиса и певцы стали склоняться на сторону пролетариата, песни могли навлечь на них уже большие неприятности. В своих стихах поэт Нурман не раз восставал против старых порядков. Большим успехом в народе пользовалась его поэма «Намоз», в которой он прославлял богатырские подвиги этого воинственного вождя повстанцев, называя его равным великому Гороглы. Слухи об этом дошли до властей, и по их распоряжению Нурмана схватили и бросили без предварительного следствия в тюрьму, где он провел около четырех лет на тяжелых физических работах, часто подвергался побоям и унижениям. Здоровье его было полностью подорвано, и когда его освободили, он вышел на волю совершенным инвалидом, хотя и продолжал сочинять песни вплоть до своей смерти в 1940 году[81]. Подобные истории сами могут стать сюжетом для поэмы, и стоит проследить, как Фазиль Юлдашев в своем дастане «Маматкарим-палван» описывает конфликт, в который вступает с властями герой, ставший во главе заговора против власть имущих[82]. Полиция получает приказ проследить за ним, когда он приезжает в город встретиться со своими товарищами. Десять солдат — «все с ружьем в одной руке, с саблей в другой руке», — арестовав Маматкарима, ведут его в тюрьму, а собравшаяся толпа провожает его ободряющими словами. В тюрьме он живет, питаясь фруктами и хлебом, которые ему присылают извне. Он остается под замком, пока революция не приносит герою освобождение. Песнь основана на опыте, достаточно характерном для событий 1916–1917 годов, когда узбеки восставали против местных ханов, предвосхищая то, что вскоре случится в России. Певцы, которые в свое время были ханскими любимчиками, во многом, по-видимому, утратили прежнее положение и уступили место новым мастерам, сведущим в более современных формах искусства. Этим может объясняться их недовольство и безусловная решимость примкнуть к делу революции.

Теперь можно заняться вопросом о том, как, собственно, певцы обучаются своему искусству, хотя сведения на этот счет

[80] Жирмунский, Зарифов. С. 33. Гороглы – вариант имени Кёр-оглы.
[81] Там же. С. 53.
[82] Там же. С. 465 и след.

никак нельзя назвать многочисленными. Практически ничего не сообщают об этом античные авторитеты — ни собственно в поэмах, ни в комментариях к ним. По сути, единственное свидетельство — это слова гомеровского Фемия о том, что он обучил себя сам, а песни посланы богами[83]. То, что песни — от богов, понятно; так Фемий описывает свои импровизаторские способности. Но вот в то, что он самоучка, поверить трудно. Данный род поэтического искусства связан с таким количеством принятых условностей и столь традиционен, что певец вряд ли может всему научиться самостоятельно. По меньшей мере он должен сначала понаблюдать за исполнением других сказителей и овладеть разнообразными приемами и вспомогательными средствами, которыми те пользуются. Вероятно, Фемий всего лишь имеет в виду, что учился не у кого-то одного, но черпал мастерство по крупицам из многих источников во многих местах, а в остальном полагался на бога; исполнение же — это собственно его творчество, а не повторение сделанного другими. Такая картина вполне убедительна и напоминает описанного Радловым киргизского певца, который утверждал, что бог дал ему слова, которые льются из самых глубин его естества [84]. Хотя древние поэты могут быть полностью уверены в боговдохновенных истоках своего творчества и считать, что не нуждаются в учителях, так как все свои знания почерпнули непосредственно от Муз или богов, вряд ли это точно описывает происходящее в обществе, в котором широко распространена героическая поэзия. Именно в силу своей традиционности поэтическое мастерство переходит от одного певца к другому и не зависит от того, имеет ли юный певец одного конкретного учителя или черпает свои навыки отовсюду, откуда возможно. Ясно, что все равно он должен у кого-то учиться; иначе ему не овладеть техникой, позволяющей импровизировать прямо на месте, создавая ту песнь, которую ждет от него аудитория. На самом деле Фемий хвастает, и его слова нельзя воспринимать буквально в качестве надежного свидетельства по делу о том, как складывается подобная поэзия.

С другой стороны, по крайней мере — в некоторых примитивных культурах, певцы несомненно искренне верят в то, что

---

[83] *Одиссея* XXII, 347.

[84] См. выше, с. 58.

обрели свое призвание по вдохновению божества, явившегося им непосредственно или в видении. Некоторые узбекские певцы — зачастую неграмотные пастухи — уверяли, что во сне перед ними предстал незнакомец, обычно в облике мусульманского святого человека, и вручил *домбру* или другой струнный инструмент, сказав: «Ты будешь певцом!» Проснувшись, они обнаруживают, что могут слагать и петь песни. У киргизов тоже есть схожие истории о людях, которым во сне явились Манас и его сорок дружинников и повелели воспевать их свершения[85]. Подобные рассказы напоминают легенду о Кэдмоне, который тоже был пастухом и настолько был не способен петь, что, когда его просили об этом, он просто уходил. Так было вплоть до одной ночи, когда во сне ему явился ангел и поведал гимн, который Кэдмон затем и стал исполнять[86]. Есть и скандинавское предание о том, как один пастух ходил на могилу скальда Торлейва, надеясь обрести вдохновение, дабы сочинить о нем элегию; в конце концов курган расступился, из него вышел Торлейв и даровал пастуху то, о чем он так мечтал[87]. Нет нужды считать эти рассказы чистейшей выдумкой. Сны могут даровать человеку уверенность и дать ему необходимый импульс к началу поэтического творчества. Он воспримет их с необычайным трепетом как божественную весть и будет отчетливо их помнить; и что еще более важно, они придадут ему особое чувство собственной силы и значимости. В данном случае речь во многом идет о том, чтобы преодолеть неуверенность, перейти некий психологический порог, и как только сон освящает этот импульс божественным авторитетом, человек оказывается в силах превосходно использовать только что обретенную способность слагать песни.

Но, даже обретя самого себя и собственное призвание, поэт все равно нуждается в какой-то тренировке. В наше время лучшим доказательством этого стал пример русских певцов

---

[85] Жирмунский, Зарифов. С. 26.

[86] Беда Достопочтенный. *Historia ecclesiastica*. IV, 24. См. в русском переводе в издании: *Памятники средневековой латинской литературы IV–IX вв.* М., 1970. С. 217–218.

[87] См.: Chadwick. *Growth* III. P. 902; ср. историю о том, как Елена явилась во сне Гомеру и попросила его воспеть Троянский поход, которую Исократ (*Елена*, 64) приписывал Гомеридам.

XIX–XX столетий. Трофим Рябинин поведал Рыбникову о своем творческом пути, который вполне можно считать типичным. Еще мальчиком Трофим ходил по деревням, чиня рыболовные сети, и так познакомился с бедным стариком, Ильей Елустафьевичем, который занимался тем же ремеслом и за работой пел. Он был очень известен своими песнями; умер он в 1830 году в возрасте девяноста лет. От него Рябинин научился многим своим песням. Но у Рябинина были и другие наставники: Федор Трепалин из села Мигуры; Кокошин, который в свое время держал трактир в Санкт-Петербурге и записал несколько былин и потом читал вслух; его собственный дядя Игнатий Андреев, о котором говорили, что он даже лучший певец, чем сам Илья Елустафьевич[88]. Безусловно, Рябинин с самого начала обладал и талантом, и вкусом к пению, наверное, он бы все равно выучился этому искусству, но его история показывает, что он пользовался любой предоставившейся возможностью, чтобы нечто перенять у каждого из местных мастеров.

В последнее время у нас появилось гораздо больше материала, и чтобы понять, как происходит обучение, стоит привести слова двух реальных певцов. Оба они из Пудожской области. Начнем с Анны Пашковой:

> Былины знала, а не пела. Другой раз на работы так, про себя варандала. А научилась идно от тетушек, друго от Ильи Зубова. Был старик в Ярчевой, горлан такой был. Еще коробейник был Данила, тоже пел. День ходит, а вечером мужики соберутся, и поет. Узнала все почти в девушках; а потом ещо Абросим Куплянский пел, слышала. Рассказывали в небольшой компании: сидишь-сидишь, да задремлешь за прялицей и начнешь рассказывать; сказки не любила, а больше былины. Из былин больше Чурила Плёнкович нравился[89].

Теперь — Михаил Павков:

> Былины слушал от Якушова. В одиннадцатом и тринадцатом году вместе с ним на лесозаготовках работал. Пел я «Сухмантий Одихмантьевич» и еще «Добрыня Никитиниць» (не всю). Пел раньше и другие, но как

[88] См.: Рыбников I. С. lxxvii–lxxviii; Гильфердинг II. С. 4.
[89] Астахова. С. 62.

пошол на германскую войну, да в плену побывал, то забывать начал. Надо мной смеялись, говорили: «На что они тебе?». В 1939 году восьмого марта пел женщинам про Сухмана, собирались у нас в деревне свои женщины послушать. Якушов из нашей деревни, мотив былин у меня от него взят[9"].

Если Пашкова училась своему искусству от разных людей и черпала его, где только могла, то Павкову повезло: он жил в одной деревне с Якушовым, которого братья Соколовы считали одним из самых искусных сказителей. В общих чертах эти истории весьма напоминают путь, пройденный Рябининым. Юный начинающий певец набирается ума, слушая старших, а затем сам пробует силы в приобретенном мастерстве.

Эти разрозненные и не очень информативные свидетельства тем не менее позволяют сделать кое-какие умозаключения о воспитании певцов. Во-первых, оно начинается довольно рано, несомненно потому, что, если у мальчика есть талант и вкус, он быстро их обнаружит; еще одна причина в том, что требования, которые подобное искусство предъявляет к памяти, чаще всего непосильны для человека, который начинает заниматься им уже в зрелости. Действительно, способность складывать песни прямо на месте и при этом исполнять их по нескольку часов требует по-своему столь же серьезной подготовки, как и любое другое художественное творчество, и потому необходимо приступать к занятиям в молодые годы. Во-вторых, начинающий певец, по-видимому, чаще всего набирается мастерства, где только сможет. Собственный дом или деревня могут оказаться самым подходящим местом, но при этом ничто не препятствует ему учиться и от пришлых певцов или от людей, живущих поодаль. Местные традиции могут быть очень сильны, но это не означает, что ему не стоит искать материал и где-то на стороне. В-третьих, такие певцы должны обладать целым набором различных талантов: превосходной памятью, умением петь, по крайней мере, так, чтобы их было слышно, со вкусом выбирать и выстраивать слова, чувствовать, какой сюжет лучше всего подходит для той или иной аудитории. В-четвертых, подобное искусство во многом

[9"] Астахова. С. 445.

питается любовью слушателей. Чем сильнее эта любовь, тем мощнее становится искусство. Во всяком случае, так обстоит дело у киргизов и — в меньшей степени — у русских и жителей Югославии. Если народ наслаждается и гордится своей словесностью, это уже само по себе облегчает задачу тех, кто хочет стать поэтом.

Способы, благодаря которым певец выучивается своему ремеслу, демонстрируют самую суть поэтической традиции. Ее носителем может быть семья, как у русских Крюковых и Рябининых. Возможно, Гомер тоже подразумевает нечто подобное, делая своего Фемия сыном Терпея, чье вымышленное имя означает «радующий»[91]. Порой такая преемственность может длиться веками. Узбекский певец Эргаш Джумабулбул (1870–1938) прослеживал свою поэтическую генеалогию до пятого колена. Его отец Джуман (ок. 1830–1888) был настолько популярен, что получил в качестве почетного добавления к его имени прозвище *булбул* — «соловей», а два его брата были известны и как сказители, и как наставники в поэтическом искусстве[92]. Но зачастую эти семейные традиции подкрепляются и традициями местными. Подобно тому как Трофим Рябинин узнал некоторые песни от местных певцов, старший Джуман многому научился от сказителя Бурана, который жил в Самаркандской области и умер около 1860 года, оставив после себя примерно десять учеников, тоже ставших известными узбекскими певцами. Отдельные регионы могут быть богаты сказителями: например, русский Пудожский край, откуда были родом многие знаменитые певцы недавних лет и где до сих пор эта традиция жива; или район кишлака Курган в Узбекистане, где в середине XIX века было всего лишь семь больших «домов», куда входили более мелкие семейства, и среди них насчитывалось более двадцати певцов[93]. Если поэзия процветает в той или иной области, она может приобрести там определенные характерные черты и сформировать некие особые вкусы, в результате чего возникает нечто напоминающее самостоятельную местную школу. Так, скажем, курганские ска-

[91] *Одиссея* XXII, 330.
[92] Жирмунский, Зарифов. С. 44.
[93] Там же. С. 45.

зители были известны своими поэмами религиозного содержания, но в их репертуар входил и определенный набор героических сюжетов, составлявший примерно 28 поэм, в то время как певцы из Хорезма были особенно привержены эпическим темам, причем для некоторых из них находятся параллели не в других узбекских традициях, а в азербайджанской и туркменской[94]. О силе местных предпочтений, безусловно, говорят следующие слова Фазиля Юлдашева, принадлежавшего к самаркандской школе:

> Брось эти скучные рассказы о любовных жалобах безумца, который плачет от любви! Лучше спой нам дастан о героических подвигах, подымающий душу[95].

Как бы ни способствовала семья воспитанию певца, он, бесспорно, расширит свой репертуар и усовершенствует свое мастерство, если ему повезет и он окажется в тех местах, где популярно искусство песни.

От местной школы, на манер узбекской, недалеко и до некоего сообщества, вроде гильдии. Обычно это означает, что певец является профессионалом и зарабатывает деньги исполнением песен, и в этом занятии он не одинок. Такими профессионалами были русские *скоморохи* XVI–XVII веков, которые объединялись в своего рода труппы, готовившие различные увеселения, одним из которых была героическая поэзия, и занимавшиеся обучением новичков. Возможно, что галльские барды были связаны с сообществом друидов, а значит, принадлежали к особому сословию и пользовались определенными привилегиями. Средневековые французские и испанские трубадуры тоже, подобно скоморохам, были по большей части профессионалами, устраивая свои представления на церковных праздниках, на основных путях паломников или в домах правителей и знати. Схожая и даже еще более разработанная система существовала, по-видимому, в Греции, по крайней мере в постгомеровские времена. На Хиосе Гомериды, «сыновья Гомера», утверждали, что они действительно потомки поэта, что у них есть тексты произведений, непос-

[94] Жирмунский, Зарифов. С. 54.
[95] Там же. С. 35.

редственно дошедшие от него, что им известны все детали его биографии и что только у них есть право увенчивать тех, кто достоин памяти великого сказителя. Они были известны Пиндару в V веке, о них говорит платоновский Ион, и они, видимо, были тесно связаны с рапсодами, исполнявшими гомеровские поэмы и создававшими свои собственные произведения[96]. Гомериды декламировали гомеровские поэмы и сочиняли к ним вступления, которые сохранились под именем гомеровских гимнов, а порой были авторами новых произведений. На самом ли деле «сыновья Гомера» были его потомками, выяснить нельзя, да это не так уж и важно. Существенно то, что певцов, исполнявших его поэмы и сочинявших другие в том же роде, считали продолжателями его рода, и на этом основании они требовали для себя особых прав. В данном случае семейная традиция обнаружила настолько высокую степень самосознания и самоорганизации, что этому трудно найти близкие аналоги.

Результатом возникновения такой традиции можно считать некоторые существенные черты гомеровского влияния; этим, в частности, может объясняться та быстрота, с которой распространялась слава о нем. Два обстоятельства делают очевидным тот факт, что имя и сочинения Гомера были знамениты уже в начале VII века до н.э. Во-первых, вокруг «Илиады» и «Одиссеи» возник целый ряд иных поэм: «Киприи», «Малая Илиада», «Взятие Илиона», «Возвращения» и «Телегония», — и вместе они составили так называемый «цикл», более или менее полно охватывавший всю цепь событий от похищения Елены до гибели Одиссея. Это могло произойти в самом начале VII века — во всяком случае, немногим позже самого Гомера. Так не случилось бы, если бы «Илиада» и «Одиссея» не снискали особого признания и не приобрели в народном сознании статус почти канонических текстов. Они должны были очень скоро стать известными за пределами тех мест, где возникли изначально, и мы располагаем надежными свидетельствами того, что в середине VII века их знали даже

[96] См.: Пиндар. *Нем.* II, 1 и след., и схолии к этому месту; Гарпократион, s.v. Ὁμηρίδαι; Страбон. *География*, 645; Платон. *Ион*, 530с, ср.: Allen. *Origins*. P. 42–50.

в Спарте, поскольку отзвук гомеровских текстов можно уловить в поэзии Тиртея и Алкмана. Похоже на то, что пример Гомера вдохновил на создание схожих произведений других поэтов, и даже если, по словам Аристотеля[97], они и не добились особого успеха, это лишь доказывает, насколько Гомер выше всех прочих. Во-вторых, Гомеру, несомненно в силу известности двух его великих поэм, приписывалось авторство и других произведений, таких как «Фиваида» — о войне «Семерых против Фив», «Эпигоны» — о втором походе на Фивы и «Киприи» — о событиях, предшествовавших Троянской войне. Вряд ли Гомер сочинил эти поэмы, авторами которых считали и других поэтов, но коль скоро они связывались и с его именем, пример и влияние великого певца сыграли немалую роль в их сложении, и такая атрибуция была признанием подобного воздействия. Хотя сам Гомер, по всей видимости, венчал своим творчеством долгую традицию, он создал образец, подвигнувший других сочинять в той же манере и тем самым поддерживать существование героической поэзии на протяжении еще двух или трех поколений.

Отражением особого статуса и славы Гомера можно счесть необычный пассаж в «Гимне к Аполлону», который состоит из нескольких кусков, но при этом первая часть является законченным стихотворением, предназначенным для выступления на празднестве на острове Делос. Почти наверняка это вступление, которое должно было предварять исполнение собственно гомеровских поэм[98]. Рассказав о рождении Аполлона, певец, как это было принято, обращается с призывом к богам, но, что несколько неожиданно, присовокупляет к этому несколько личностно окрашенных строк:

> Благоволите мне, Аполлон с Артемидою вместе!
> Радуйтесь также и вы, певуньи! И впредь вспомяните
> Всякий раз меня, коль кто из земных человеков
> Спросит, гостем сюда пришед в изнуренья дорожном:
> «Кто же, девы, из мужей тот, кто с песней сладчайшей
> К вам прибывает? Кто тешит вас наилучшей отрадой?»
> Вы же ему тогда в согласье ответствуйте добром:

---

[97] *Поэтика*, 1459b и след.

[98] Ср.: Пиндар. *Нем.* I, 1.

«Се — слепец! На Хиосе он обитает скалистом,
И наилучшими песни его почтутся вовеки!»
Я же славу о вас, по градам бродя многолюдным,
Распространю по всей земле меж всех человеков,
Кои поверят мне, твердящему сущую правду.
(*Гомеровы гимны*, III, 165–176, пер. Е. Рабиновича)

У нас нет надежного способа точно определить время создания данного произведения. Его можно датировать даже 700 годом до н.э., поскольку в этот период ионийские собрания, подобные упомянутому в гимне, уже были достаточно распространены в Греции. В тексте ничто не противоречит такой датировке. Поэтому, на первый взгляд, у нас нет веских причин спорить с Фукидидом (III, 104), который считал автором гимна Гомера, в процитированных строках изобразившего самого себя. Решение заманчивое, но все же оно вызывает некоторые трудности. Во-первых, мнение Фукидида об авторстве гимна нельзя считать истиной в последней инстанции. Он всего лишь передает принятую точку зрения, ведь Гомеру склонны были приписывать множество поэм. Во-вторых, хотя в гимне есть немало гомеровских формул, встречаются и такие, которых у Гомера нет. А если учитывать то, с какой последовательностью Гомер применял свои формулы, такое отклонение от принятых им правил оказывается серьезным препятствием для того, чтобы признать текст гомеровским. Гомер, например, никогда не использовал такие выражения, как ἑκάτοιο ἄνακτος («дальноразящего владыки» — 63, 90), или λιμένες τε θαλάσσης («гавани моря» — 24), или κῦμα κελαινόν («темная волна» — 27)[99], или ἂν νήσους τε καὶ ἀνέρας («острова и людей» — 142). Фраза μείδησε δέ γατ' ὑπένερθεν («снизу улыбнулась земля» — 118) кажется вариацией гомеровского γέλασσε δὲ πάσα περὶ χθών («рассмеялась вокруг вся земля» — *Илиада*, XIX, 362). πρυτανεύσεμεν в 68-й строке гимна крайне необычно, а другие слова и фразы, как, например, χρηστήριον («оракул» — 81), заставляют вспомнить о Гесиоде (ср. фр. 134, 6); то же можно сказать и о выражении ἁγνῶς καὶ καθαρώς («свято и чисто» — 121, ср. Гесиод. *Труды и дни*, 337). Хотя это достаточно тонкие различия, все же они заставляют предполо-

[99] В данном случае С.М. Боура не совсем прав: формула встречается у Гомера (см.: *Илиада*, IX, 6). — *Прим. пер.*

жить, что гимн создан не автором «Илиады» и «Одиссеи», а другим поэтом, чьи вкусы и своеобразный личный почерк проявляются в подобных отклонениях от заданной Гомером нормы, хотя, безусловно, он хорошо знаком с основными элементами гомеровского стиля.

Можно выдвинуть следующую гипотезу: в этих строчках поэт, имени которого мы не знаем, говорит о самом себе и требует первенства для своих песен, предполагая, что он уже хорошо известен как «слепец с Хиоса». Он вполне может быть Гомеридом, а слепота его вполне естественна. Такое предположение не кажется невероятным, особенно если гимн должен был исполняться на состязании с другими поэтами. Но, пожалуй, находятся два возражения. Первое: трудно поверить, чтобы аудитория, услыхав о прославленном певце, к тому же живущем на Хиосе, немедленно не признала бы в нем Гомера — ведь именно его Семонид Аморгский назвал в VII веке «мужем хиосским» без каких-либо дальнейших разъяснений[100], и, скорее всего, именно в таком качестве он был известен и участникам торжеств, подавляющее большинство которых было жителями Ионии. Во-вторых, если певец действительно занимался саморекламой, почему он просто не назвал свое имя, а удовольствовался столь туманным намеком? Возможно, он мог прямо его не называть, следуя принятым условностям, но все же избранная им форма описания явно недостаточна для четкого установления его личности.

Существует и третья возможность: певец каким-то образом отождествляет себя с Гомером. Собираясь исполнять гомеровские произведения, он ставит себя на место их автора и говорит о нем от первого лица. Разумеется, слушатели понимают, что он не Гомер, но узнают в его песнях гомеровские стихи. Если певец именует себя сыном Гомера, от него вправе ожидать доказательств более близкого знакомства с великим мастером. Но и эта теория сталкивается с серьезными трудностями. Во-первых, автор говорит в первом лице о слепом хиосском певце, как если бы тот был жив, а Гомер, по всей веро-

[100] Фр. 29, 1 Diehl. В последних изданиях греческой лирики данный фрагмент скорее склонны приписывать другому поэту — Симониду Кеосскому (правда, в разделе «Dubia» — см.: фр. 8 West) и соответственно датировать его VI–V веками до н.э. — *Примеч. пер.*

ятности, к тому моменту уже умер. Впрочем, эти слова не следует воспринимать слишком буквально; песни Гомера несомненно живы, а значит, можно сказать, что в них живет и их создатель. Такая идея вовсе не показалась бы грекам странной, так как для них бессмертие, приносимое славой, гораздо надежнее любых других форм вечной жизни. Во-вторых, певец сам просит, чтобы о нем помнили в будущем, и тем самым, вероятно, призывает не забывать и своего великого учителя. Правда, хотелось бы, чтобы он высказался на сей счет более ясно и подробно. Однако, если его и впрямь воспринимали как воплощение Гомера, его призывы не казались абсурдными или сколько-нибудь вычурными. Стоит слушателям представить себе слепого певца с Хиоса, все остальное приложится достаточно легко. Все эти размышления могут выглядеть надуманными и сомнительными, но трудно предположить, что еще могли означать для греческой аудитории строки, в которых речь шла о великом хиосском певце, чьи песни известны всему человечеству.

Пожалуй, нечто похожее мы находим и в «Видсиде». Поэма представляет собой своего рода послужной лист и по большей части состоит из трех каталогов: списка тридцати семи королей и народов, о которых поэт слыхал; перечисления пятидесяти восьми племен, у которых, по его утверждению, он бывал; и, наконец, списка тридцати девяти хозяев, которых он развлекал своим пением. Эти каталоги перемежаются отрывочными сведениями, в частности, о том, какими подарками, по его словам, поэта награждали. Хотя не все имена поддаются надежному отождествлению, данный список нельзя считать реальным отражением личного опыта. Дело не только в том, что трудно совершить столь далекие путешествия, но и в том, что поэт попросту не мог одновременно быть знаком и с Эрманарихом (Эорманриком), скончавшимся в 370 году, и с Альбойном (Эльфвине), умершим в 572-м. Так что поэма не может быть описанием реальной жизни поэта, но из этого не следует, что перед нами самозванец или что поэт на самом деле хотел, чтобы слушатели верили каждому его слову. По всей вероятности, они не воспринимали все буквально, даже если не очень хорошо знали современную им историю. На самом деле поэма представля-

ет собой каталог королей и народов героического века германцев, но подан он весьма необычным способом, чему может существовать несколько объяснений.

Во-первых, предполагалось, что в поэме есть много добавлений и позднейших вставок, а изначально она была создана в IV веке, так что поэт не лжет, говоря:

> У державного Эорманрика жил я долго,
> Владетель готский богато меня одаривал:
> Подарил мне обручье градоправитель,
> Какое стоило шестью сто монет
> Чистого злата, счетом на скиллинги, —
> Потом я это Эадгильсу отдал,
> Владыке мюрьингов, домой вернувшись,
> Ему в благодарность, государю любимому,
> За то, что вотчину отчью мне отдал.
>
> (*Видсид*, 88–96)

На это можно возразить, что, поскольку Эадгильс, играющий в поэме столь важную роль, был сравнительно незначительной исторической фигурой, подчеркивание поэтом своей связи именно с ним скорее должно опираться на нечто реальное. А если Эадгильс был его патроном, поэт не мог служить при дворе Эрманариха, так как тот жил в IV веке, а Эадгильс — в V. Кроме того, нельзя объяснить, как какой-нибудь позднейший редактор мог так поправить текст древней поэмы, чтобы вполне правдоподобное стало совершенно невозможным, причем невероятность эта была видна с первого взгляда. Наверняка среди слушателей было достаточно людей, знавших толк в героических преданиях и способных понять, что один человек не в силах предпринять описанные странствия, так что ни один певец в здравом уме не рискнул бы их дурачить.

Видимо, следует поискать иное объяснение; и здесь находятся два возможных пути. Первый — понимать слова поэта не буквально, а метафорически и видеть в его изображении не реальную картину, а воображаемый мир героической песни. Он действительно посетил и узнал всех этих властителей и их народы, но не наяву, а посредством спетых о них песен. В таком случае дары, которыми кичится поэт, — награды, полученные за эти песни. В пользу подобного подхода говорит и само

имя Видсид, которое является не именем в собственном смысле слова, а своего рода литературным псевдонимом, означающим «Далекий путь» или «Широкостранствующий». Слушателей не должно было волновать то обстоятельство, что странствия поэта лежат в мысленной сфере или в воображаемом мире песни и их нельзя нанести на карту: ведь для аудитории героические сказания составляли особую самостоятельную область, и потому она не должна была быть особо придирчивой по части дат или географических деталей. С другой стороны, показательно, что повествование не начинается сразу же от первого лица, как это происходит в «Деоре»: вступление к поэме предполагает, что Видсид — это не маска, которую надевает на себя реальный поэт, а созданный им вымышленный персонаж:

> Видсид вымолвил, раскрывая словосокровищницу,
> Из мужей путешествующих обошел он всех больше
> Стран и народов...
>
> (*Видсид*, 1–3)

Только после того, как публике представлен Видсид, он начинает говорить. Тем самым предполагается, что он не поэт, а некий идеальный образ того, кем, пожалуй, хотел бы стать всякий поэт — богатым и знаменитым путешественником по дальним странам.

Отсюда вытекает и иная интерпретация. Если Видсид не настоящий поэт, а некий идеальный певец, автор использует этот образ для утверждения важнейших составляющих своего искусства. В нем заключены суть и задачи поэзии. Благодаря своему мастерству поэт узнает весь мир таким, каким он предстает в героической песни, и получает щедрое воздаяние. Перечисленные правители и народы могли бы стать героями песен воображаемого певца; на самом деле, это значит, что он располагает невероятным разнообразием тем. Рисуя своего идеального певца подобным образом, автор, возможно, до некоторой степени опирается на древнее представление о поэте, наделенном особым знанием, недоступным для обычных людей. За этим могло скрываться туманное и неясное ощущение того, что певец подобен шаману: он неподвластен време-

ни и пространству и способен увидеть всех царей земных. Нет ничего невозможного в том, чтобы в англосаксонской поэзии сохранились следы подобных верований. Религии древних скандинавов были присущи и мантические представления, связанные прежде всего с фигурой Одина, магией занимались и скальды, которые чаще всего были и певцами. Как бы то ни было, кажется вполне вероятным, что автор «Видсида» не рассчитывал на то, что его слова будут восприняты буквально, а создавал образ идеального певца, которому доступно множество тем. В таком случае поэма призвана показать, сколь широк круг поэтических предметов в эпоху расцвета германской героической поэзии.

Панорама «Видсида» поистине широка и, как это продемонстрировал в своем весьма компетентном исследовании Р. Чэмберс[101], основывается на легендах самых разных германских народов — готов, бургундов, народов моря, франков и лангобардов. Но как бы ни был велик круг затрагиваемых предметов, все же он ограничен в двух отношениях. Во-первых, есть немало земель и народов, о которых автор не упоминает. Ему ничего не известно о герулах, славянах, аварах, скирах или туркилингах, хотя эти народы были бы знакомы любому готскому поэту, жившему в Центральной Европе. Английский поэт исходит из иной географической перспективы, и хотя он черпает свои сведения с материка, все равно его источники не могли быть сильно удалены от Северного моря. Мир у него предстает таким, каким его знали, скажем, англы или фризы до того, как отправились за море. Во-вторых, у поэта есть свои предпочтения. Он не упоминает о чудовищах и даже словом не обмолвился о Беовульфе. Певца привлекает не сверхъестественное, а обычные человеческие взаимоотношения. Он особенно любит предания, в которых существенную роль играют людские характеры и страсти: например, история о мести Эрманариха его молодой жене; вражде молодого вождя Хеодена и Хагена, отца его нареченной; обидах, нанесенных друг другу Ингельдом и Хродгаром. Особенно ему по душе сказания, в которых преданность противопоставлена вероломству: рассказ о слугах Гудхере, павших рядом со сво-

[101] R.W. Chambers. *Widsith*. Cambridge, 1912.

им господином; о верных дружинниках Хнэфа и Финна; о несхожих друг с другом Хродгаре и Хродвульфе. Автор «Видсида» хочет показать, сколь широкий выбор тем предоставляет героическому поэту живое искусство песни.

Хотя большинство певцов учится мастерству, внимая другим и всецело полагаясь на услышанное, нельзя полностью исключить и возможность того, что некоторые учатся и по книгам. Такое предположение может оказаться справедливым для позднейших версий «Эпоса о Гильгамеше»; так же могло обстоять дело и со средневековым французским эпосом. Вопрос в том, заимствуют ли певцы свои истории и приемы из письменных текстов. Современные данные позволяют заподозрить, что иногда они так и поступают. Русские певцы обучились грамоте не так давно, и это сразу же расширило их репертуар, который до тех пор был вполне традиционным и обусловлен местными особенностями. Подобно тому как Рябинин признавал, что выучился кое-чему у ушедшего на покой трактирщика, записавшего ранее несколько былин, уже в наше время Никифор Кигачев рассказывал о себе:

> Старых былин я знаю тридцать шесть, новых четыре сложил... Сказок много знаю, им числа не знаю. Исторических песен знаю двенадцать, простых песен очень много. Часть былин вычитал из книги «Народная поэзия», остальные от стариков перенял, сказки тоже. Любил читать, книги брал у коробейников. Отец тоже сказывал сказки и былины певал. Былины сказываю, а пою мало. Новую былину о Сталине на женском празднике сказывал. Одну старую былину сам придумал. Сосед рассказал сказку, а я из нее былину сделал. Сын у Ильи Муромца есть, а откуда взялся, про то былины нет. Я и придумал былинку «Женитьба Ильи Муромца». Еще одну сложил про то, как поляки в Москву приходили, хотели завладеть после самозванца. Знаю песни о Гришке Расстриге, о Ермаке, о Степане Разине. Эти из книг перенял[102].

Кигачев — это не единственный пример, и интересно, что книга, которой он пользовался, сама была собранием *былин*. Мы не знаем, менял ли он их при исполнении или на самом деле запоминал. Скорее всего, менял, раз он так гордится тем, что сочинил нечто новое. Несомненно, так же поступали и

[102] Астахова. С. 333.

другие певцы: скажем, мы знаем, что выдающаяся сказительница Марфа Крюкова умеет читать и почерпнула несколько своих историй из книг. Правда, в ее случае начетничество уравновешивается семейной традицией: она воспитывалась среди певцов и старается сказывать так, как ее научил дед и другие родственники.

Начав исполнение, певец иногда обнаруживает, что не может подобрать нужные слова. Говорят, что у тюркских народов Азии это считается серьезнейшим промахом, но в других культурах к этому относятся не так серьезно, и певец обычно быстро обретает почву под ногами. Если он не уверен, то может перейти на прозу. Даже такой блестящий мастер, как Марфа Крюкова, в середине былины «Ваня Залежанин» вдруг признается, что забыла, что было сразу после этого, и спокойно рассказывает дальше, выпустив часть истории[103]. Можно начать сказание в стихах, а потом перейти на прозу и продолжать до самого конца; так Чуков исполнял Рыбникову «Царя Саламана и купца темного»[104]. Иногда певец прерывается, чтобы выразить восхищение или удивление по поводу поступков, совершаемых его героями, или добавляет небольшое замечание в конце: так, например, делает Никита Ремизов в былине об Илье Муромце: «Правда или неправда — не знаю, а уехал на небо живым, поди знай»[105]. Таким действиям русских певцов находятся параллели и в записях сербских сказителей, сделанных Пэрри; по всей видимости, эти перебивы естественны для устного исполнения.

Похоже, что не существует твердых закономерностей относительно средней скорости рецитации или количества стихов, которые сказитель может произнести без отдыха. Сообщается, что хороший югославский певец может произнести от 13 до 28 строк в минуту, а обычная скорость составляет от 16 до 20 стихов. Исполнение некоторых мусульманских поэм занимает от трех до пяти часов, и певцы, видимо, способны справиться с ним за один раз. Если же исполняется длинное произведение — вроде того, которое Авдо Меджедович пел для Пэрри, — певец ограничивается четырьмя часами в день,

[103] Крюкова II. С. 45.
[104] Рыбников I. С. 230 и след.
[105] Астахова. С. 327.

делая каждые полчаса перерывы по пять–десять минут. Примерно с той же скоростью, вероятно, двигался и якутский сказитель Григорий Свинобоев, исполняя поэму «Эр Соготох» длиной примерно в 5000 строк, что заняло у него шесть дней — с 24 по 29 ноября 1895 года[106]. Кроме того, по-видимому, исполнители больших произведений стараются заканчивать каждый отдельный сеанс в подходящем месте повествования — например, после завершения одного из эпизодов. Вероятно, так поступал и Гомер. «Илиада» отчетливо распадается на несколько кусков, имеющих очевидное начало и конец, и хотя «Одиссея» не делится столь же очевидным образом, в ней все равно можно без особого труда вычленить несколько частей. Современная организация поэм — по 24 песни в каждой — плод труда александрийских издателей, но она не противоречит их внутренней структуре. Несомненно, александрийцы в какой-то мере учитывали сложившуюся практику и потому заканчивали каждую песнь в подходящий для этого момент — отсюда и значительные расхождения в их величине. Схожие принципы деления можно уловить и в «Манасе»; недавно изданный текст четко распадается на отдельные составные части, границы которых могут в той или иной степени совпадать с тем, как исполняли свои версии Орозбаков или Каралаев.

В целом современные певцы, по-видимому, располагают более или менее определенным набором песен, которые они готовы исполнять. Он может быть достаточно широк. В Югославии репертуар мусульманских сказителей составляет семьдесят-восемьдесят песен, а один православный певец исполнял по одной песни каждый вечер в течение трех месяцев и утверждал, что у него их хватит на целый год[107]. О самом прославленном мусульманском певце сообщается, что он знал более трехсот песен. Репертуар русских сказителей, по-видимому, не так велик, хотя у Марфы Крюковой их сто тридцать. Известно, что Трофим Рябинин пел более тридцати разных былин, Ф.А. Конашков — девятнадцать, Якушов — тридцать семь. В свою очередь, менее выдающиеся сказители довольствуются и более скромным запасом. В Пудожском крае, например, репертуар некоторых певцов сводится всего к полу-

[106] Ястремский. С. 13.
[107] Chadwick. *Growth* II. P. 437.

дюжине былин. В России — не знаю, как в Югославии, — это можно счесть признаком некоего упадка сказительского искусства или, по крайней мере, свидетельством того, что для оживления и упрочения традиции необходимы некие внешние стимулы, как в случае с Марфой Крюковой.

Напротив, если традиция все еще жива, певцам не составляет особого труда расширить свой поэтический багаж. Если киргизские певцы, опрошенные Радловым, не исполняли большого количества песен, быть может, им просто не дали достаточно времени. Тот факт, что один из них смог без подготовки спеть поэму о рождении Манаса, хотя этот сюжет был для него и непривычен, доказывает, что здесь мы имеем дело с гораздо более гибким мастерством, чем искусство большинства русских сказителей. Изобретательность и оригинальность, которые проявили при создании своих больших поэм и Орозбаков, и Каралаев, также доказывают, что при необходимости они могли бы сложить гораздо большее число более кратких песен. Схожей мощью отмечена и якутская традиция: олонхосуты слагают поэмы достаточно большого объема и способны вместить в произведение, насчитывающее 4—5 тысяч строк, множество различных эпизодов, что свидетельствует о существовании богатого выбора разнообразных сюжетов. Так что киргизский певец, сказавший Радлову, что знает все возможные песни, был не так уж и самонадеян. Он имел в виду, что, если ему зададут тему, он сможет сложить на нее поэму, используя обычные приемы устного повествования. Тот же размах характеризует и армянскую поэзию. Количество различных эпизодов, связанных с Мгером и Давидом, предполагает живую традицию, которая может помещать своих героев в разные ситуации и рассматривать их с разных точек зрения, а значит, эта традиция сильна и крепка, и ее певцы способны охватить широкий спектр сюжетов, не ограничиваясь лишь несколькими, унаследованными от своих предшественников.

Как уже отмечалось, певцы склонны придерживаться определенного круга тем, что вполне понятно, коль скоро они стремятся хорошо выполнить свою работу. Если предмет им известен и они в нем легко ориентируются, исполнение будет более уверенным и сбалансированным, чем в случае, когда они не совсем представляют, что сказать дальше. Если певец составил себе имя исполнением одного сказания, ему часто будут заказы-

вать именно эту песнь, и постоянная практика еще более упрочит его умение и веру в собственные возможности. Несомненно, именно этим объясняется то поразительное мастерство, с каким Трофим Рябинин слагал некоторые из своих былин, или невероятное стилевое богатство киргизских певцов, чьи песни записывал Радлов. В случае, когда поэма сравнительно невелика, певец с течением времени может даже прийти к некоему окончательному варианту, хотя, разумеется, он не будет каждый раз произносить один и тот же текст, как это сделал бы поэт литературной эпохи. Но когда речь идет о большом эпосе, возникает специфическая проблема. Как может певец сочинить произведение такого объема? И как ему удается — а ему несомненно удается — отшлифовать мельчайшие детали? Конечно, трудно даже вообразить, на что способна память человека, который не умеет ни читать, ни писать. Случается и так: человек грамотен, но особые обстоятельства заставляют его полагаться исключительно на память, и тогда она творит чудеса. Если мы хотим понять, как творил Гомер, стоит вспомнить, что Мильтон сочинил «Потерянный рай» уже слепым, и хотя дочери записывали под его диктовку, произведение сложилось у него в голове и без помощи письма. Неграмотные творцы полномасштабного устного эпоса, должно быть, действовали примерно так же; но они отличаются от Мильтона в одном, весьма существенном отношении. Сложив часть поэмы, они не могут придать ей письменную форму и, оставив ее как есть, перейти к следующему куску. Они должны заранее держать в голове не только общую канву и эпизоды, но во многом и сами слова. Даже при том, что существенным подспорьем для них служат формулы, творения отдельных поэтов показывают, что формулам у них уделено особое внимание и те получают индивидуальную окраску. Этот процесс может занять годы, он требует невероятной одаренности, проявляющейся не только в запоминании, но и в сосредоточенности и умении принимать окончательное решение.

Нечто напоминающее данный процесс было в свое время описано весьма искушенным наблюдателем[108]. Ачехский поэт, Докарим, убитый в 1897 году за то, что оказал помощь голланд-

[108] Hurgro ... II. P. 100 ff.

цам против местного раджи, всю жизнь не умел ни читать, ни писать, но тем не менее сложил знаменитую поэму «Пранг Компеуни» о войнах своего народа с голландцами. По его собственным словам, сочинение заняло у него пять лет. Расспрашивая непосредственных свидетелей описываемых событий, Докарим добавлял новый материал и начал исполнять поэму до того, как она приобрела окончательную форму. Вскоре она стала популярной, исполнять приходилось все чаще, и каждый раз Докарим что-то менял, опускал или добавлял так, как считал уместным. Говорят, у него была превосходная память, что помогало ему выстроить в уме основные звенья сказания. Но он был еще и одаренным поэтом, способным критически взглянуть на собственное творение и внести необходимые изменения там, где, на его вкус, чего-то не хватало. Подобный процесс в чем-то схож с тем, как литератор исправляет на бумаге текст своей поэмы, убирает или меняет первый вариант, изобретает второй, третий и т.д. Когда Снук Хюргронье познакомился с Докаримом, тот все еще не довел свою поэму до совершенства. Правда, один ачехский правитель повелел записать какие-то ее части, но не ясно, было ли это сделано с согласия поэта. Хюргронье сам записал полный текст, существовавший на тот момент, но и он не удовлетворял поэта полностью, и голландский исследователь отмечает: «что касается языка поэмы в том виде, в котором она существует сейчас, то время от времени можно увидеть, что "конечный глянец" рука поэта еще не навела». Вероятно, самое трудное при таком способе сочинительства — это найти для каждого случая верное словесное выражение. Все остальное — сюжет, характеры, детали — можно продумать и расставить по своим местам, а вот каждый раз найти единственно правильное слово, не имея под рукой письменного текста, должно быть, очень тяжело. Возможно, пример Докарима способен пролить какой-то свет на эту загадку: как устное произведение может достичь такого совершенства внешней отделки, которое нам кажется немыслимым без опоры на письменность.

Разумеется, остается возможным — по крайней мере, в случае небольших стихотворных произведений, — что неграмотный певец складывает их в уме, а потом декламирует более или

менее наизусть. Нечто подобное может стоять за парой весьма необычных примеров поэтической рецитации. Когда Приск прибыл к Аттиле в 448 году, он встретил при дворе гуннского короля двух «варваров», исполнявших сложенные ими же стихи, воспевавшие победы вождя[109]. Приск называет их ᾄσματα πεποιημένα «готовые песни», тем самым подразумевая, что певцы уже держали песни в голове до начала исполнения; в таком случае произведения, вероятно, были не очень большими. Однако Приск не уточняет, пели ли эти двое по очереди или в унисон. Последнее, бесспорно, трудно предположить, поскольку поэзию действия в таком исполнении слушать нелегко, а сам Аттила вряд ли бы потерпел, если бы его подвиги славили так, чтобы гости могли хоть что-то пропустить. Потому так и хочется предположить, что певцы сменяли друг друга: как это происходило, можно представить на примере финских сказителей. У финского певца вроде бы есть помощник, он сидит рядом и держит сказителя за руку; певец начинает строку, помощник подхватывает и заканчивает ее вместе с ним, а потом повторяет весь стих целиком[110]. Такая техника исполнения кажется весьма изощренной, и, конечно, она далеко не повсеместно в ходу, но все же при ней первенство остается за сказителем, и практически сложение стихов лежит на нем, а помощник нужен для того, чтобы подчеркнуть значимость сказанного. Быть может, гунны руководствовались теми же принципами, хотя сам метод не обязательно должен был быть схож с финским. Нечто в этом же роде можно усмотреть и в «Видсиде», когда воображаемый певец описывает, как он с другим бардом, Скиллингом, выступал перед Эадгильсом:

> Мы со Скиллингом возгласили голосами чистыми
> Зычно перед хозяином песнесказанье наше
> Под звуки арфы, звонко текущие,
> И мужи дружинники, нестрашимые в битве,
> На пиру говорили, что они, умудренные,
> Лучшей песни не слыхивали прежде.
> (*Видсид*, 103–108)

---

[109] Müller. *FHG* IV. S. 92.
[110] Comparetti. P. 70.

Речь не может идти о том, что Видсид поет одну песнь, а Скиллинг — другую; ясно, что поют они одну и ту же песнь и, возможно, исполняют ее в чем-то схоже с тем, как это делают финны, хотя детали, безусловно, могут разниться. Даже высказывалось мнение, что следы подобной практики можно обнаружить и в Греции, поскольку, когда Ахилл воспевает героические деяния, Патрокл сидит напротив в молчании:

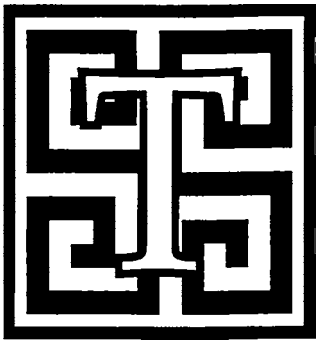
> Ждал Эакида, пока песнопения он не окончит.
> (*Илиада*, IX, 191)

Одна из трактовок состояла в том, что Патрокл ждет, пока Ахилл закончит, чтобы самому подхватить песнь[111]. Если и так, Гомер выразился не совсем ясно, и нам остается только гадать, действительно ли греки прибегали к такой форме исполнения. Обычай, когда одну песнь поют два певца, конечно, не очень распространен, но он доказывает, что в некоторых обстоятельствах импровизация может уступить место более тщательной подготовке.

[111] Drerup. S. 47.

ГЛАВА 12

ВНУТРИ ТРАДИЦИИ



радиция устной поэзии может поддерживаться семьей, местом, профессиональным сообществом, книгами или иными, менее четко определяемыми способами, но в каждом из этих случаев мы имеем дело с преемственностью, суть которой в том, что одно поколение рассказывает истории о другом преимущественно в одной и той же манере и с большим количеством одних и тех же деталей. Однако певец, принадлежащий к данной традиции, вправе вносить изменения и вариации. Как это происходит и до какой степени певец позволяет себе вольности в обращении с традиционным материалом, можно показать на примере русских сказителей. Семейство Рябининых занималось исполнением *былин* на протяжении по меньшей мере четырех поколений. Первым известным представителем этой певческой династии был знаменитый Трофим Григорьевич Рябинин (1791–1885), вторым – его сын, Иван Трофимович Рябинин, родившийся в 1844 году, третьим – пасынок Ивана Иван Герасимович Рябинин-Андреев, умерший в 1926 году, четвертым – сын последнего, Петр Иванович Рябинин-Андреев (1905–1953). Произведения первого, второго и четвертого представителей этой последовательной традиции были записаны, и хотя от третьего никаких записей не дошло, мы тем не менее располагаем некоторыми сведениями и о нем, включая список исполнявшихся им былин. С первым из Рябининых встречались такие крупные ученые, как Рыбников и Гильфердинг; второй путешествовал за пределами России и исполнял свои былины на публике в других славянских землях; четвертый был широко известен уже в наше время. Хотя у них и были возможности расширить свое искусство, выйдя за пределы семейной традиции, они сохраняли невероятную привер-

женность ей, и манера исполнения, почерпнутая у самого Трофима Рябинина, оставалась чрезвычайно консервативной. Таким образом, мы сталкиваемся здесь с показательным случаем, демонстрирующим особенности передачи поэтической традиции в рамках единого семейства певцов.

Во-первых, можно заметить, что представители позднейших поколений стараются исполнять те же сказания, что и их предки. Правда, у Трофима по сравнению с его потомками был гораздо более обширный репертуар, но если списать тематическое сужение просто на меньшую одаренность его последователей, оказывается, что в целом список сюжетов, встречающихся у четырех разных певцов, отмечен безусловным единством. Из пятнадцати историй, которые, как мы знаем, исполнял Иван Трофимович, Иван Герасимович использовал лишь девять, а десять былин из тех, что сказывал Петр Иванович, входили в репертуар Трофима. Правда, Петр добавил еще около пяти былин, но все они посвящены новым, революционным темам и, по сути, лежат вне сферы традиционных преданий. Пример Рябининых показывает, что сказания переходят из поколения в поколение и рассматриваются как фамильное достояние. Петр рассказывал, что некоторые истории он взял от отца, другие — от отчима его отца, а последний научился им от старого Трофима, так что традиция остается нерушимой. Такая верность семейному искусству позволяет объяснить, почему в некоторых областях широкое распространение получают определенные сюжеты, в то время как другие истории, распространенные в других местах, остаются неизвестными. Традиция состоит именно в передаче репертуара сказаний от одного поколения к другому.

Во-вторых, среди этих сказаний есть несколько, которые, кажется, принадлежат исключительно Рябининым или, по крайней мере, не были зафиксированы где-то еще. Так, невзирая на то что сюжет о поединке Ильи Муромца со своим сыном широко распространен и популярен, весьма знаменательно, что Рябинины повествуют о бое не с сыном, а с дочерью Ильи. Эту былину исполняли все четыре певца, так что речь явно идет о семейном наследии. Надо признать, их история проигрывает по сравнению с обычной версией, и трудно понять, почему Рябинины выбрали именно такой вариант. Это

объясняли, в частности, возможным смешением слова мужского рода *по(а)лениц* с формой женского рода *по(а)леница* — оба со значением «богатырь»; в какой-то момент один из представителей семейства или его учитель мог, услыхав былину, запомнить ее не совсем верным образом. Как бы то ни было, непривычная версия весьма популярной былины показывает, насколько точно Рябинины придерживались семейной традиции и как мало они были подвержены влиянию других певцов. Ведь, столкнувшись с принятым способом изложения, они, скорее всего, заменили бы дочь на сына.

В-третьих, подобная традиция консервативна даже в мелочах — скажем, в закреплении за определенным сюжетом определенных формульных описаний. Петр Рябинин-Андреев использует те же выражения, что и его прадед почти за сто лет до него. Так, например, былину о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром он начинает шестью строками, которые совпадают почти слово в слово с зачином Трофима[1]. В своей версии истории о Вольге и Микуле он не только воспроизводит привычное описание способностей Вольги оборачиваться рыбой, птицей или зверем, но и повторяет строки о том, как герой воздействует на окружающую природу:

> Уходили все рыбы во синие моря,
> Улетали все птички за оболока,
> Убегали все звери во темны леса[2].

Далее Петр использует слова Трофима в эпизоде, когда Микула просит Вольгу достать его плуг, который остался в борозде:

> Ай же ты, Вольга да Святославьевич!
> А оставил я сошку во бороздочки,
> И не для ради прохожего-проезжего,
> А для ради мужика да деревенщины[3].

Точно так же в своей версии былины об Илье и Соловье-разбойнике Петр использует эффектную фразу Трофима:

---

[1] Гильфердинг II, 38.
[2] Рыбников II. С. 10; Рябинин-Андреев. С. 35.
[3] Рябинин-Андреев. С. 37.

Как засвищет Соловей он по-соловьиному,
Закричит собака по-звериному[4].

Некоторые выражения можно встретить и у других певцов, поскольку они, естественно, были общим достоянием, но в семье Рябининых они бережно хранились в своем первозданном виде. Несомненно, их ценили за яркость и потому считали нужным постоянно к ним прибегать, но в то же время подобные примеры показывают, с какой охотой более поздний певец повторяет слова своих предшественников.

В-четвертых, все Рябинины придерживаются одной и той же основной линии повествования, ничего особенно не добавляя, не опуская и не внося существенных изменений. Скажем, обычно ссора Ильи с Владимиром — только эпизод в более длинном рассказе. Однако у Рябининых ей посвящена целая былина, и история приобретает индивидуальную окраску, представляя великого героя грубым мужланом, крушащим церкви. Так же обстоит дело и с былиной о том, как жена Ставра Годиновича спасает мужа из темницы, переодевшись мужчиной: опять-таки все основные черты повествования остаются неизменными, прежде всего описание трех испытаний — в бане, в борьбе и в спальне, где он хочет проверить, какой отпечаток она оставит на перине[5], — посредством которых Владимир пытается выяснить, мужчина перед ним или женщина. И в этом случае более молодой певец понимает выгоды доставшейся ему по наследству версии и, осознавая ее преимущества, уверенно пользуется ею.

Но, с другой стороны, традиция позволяет себе проявить гибкость и дает себе волю, привнося новые детали. Чаще всего они не так уж существенны, но придают рассказу дополнительную наглядность и разнообразие. Например, Трофим весьма кратко описывает то, как переодевается жена Ставра, а Петр решает быть чуть более пространным:

Одевалася в мужские платьица,
Одевала одежицу опальную,

---

[4] Рябинин-Андреев. С. 42.

[5] С. Боура не совсем точен: в былине Трофима Рябинина нет испытания в спальне. — *Примеч. пер.*

В опальную одежу, все военную,
Да брала с собой саблю острую,
Свое длинное копье да муржамецкое,
Да берет свой тугой лук разрывчатый,
Да набрала много стрелочек каленых[6].

В данном случае женщина переодевается воином, и это придает всему предприятию несколько иной оттенок. Позже, когда жена Ставра открывается Владимиру, она неожиданно высказывает непочтительность по отношению к князю:

Глупый князь Владимир стольнокиевский:
Я не грозен посол собаки-царя Калина,
А я есть Ставрова молода жена,
Молодая Василиса дочь Микулична,
И приехала я свадебку доигрывать[7].

В ее словах сквозит эдакое революционное презрение к власть имущим, которое старый Трофим Рябинин вряд ли бы одобрил. Схожим образом в версии Трофима князь Владимир ведет себя с величественным достоинством, когда Илья Муромец привозит к нему Соловья-разбойника, а у Петра испуг князя в тот момент, когда Соловей заговаривает, выглядит слегка комично:

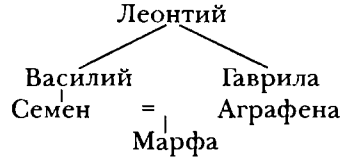
А Владимир князь да стольнокиевский,
А он по двору да в круги бегает,
Куньей шубкою да укрывается[8].

Временами Петр позволяет себе придать рассказу сатирический налет, в общем чуждый манере своего великого предка.

Если случай Рябининых доказывает силу и неколебимость фамильной традиции, то другое семейство русских певцов, Крюковых, обнаруживает, что подобная традиция может развиваться и совсем иным путем. Крюковы исполняли былины на протяжении нескольких поколений: это можно наглядно представить в виде генеалогического древа:

---

[6] Рябинин-Андреев. С. 85.
[7] Там же. С. 89.
[8] Там же. С. 46.



Все они в той или иной степени были певцами, а коль скоро Марфа родилась в 1876 году, традиция насчитывает столетие или более того. Марфа, которая сама исполняла примерно сто тридцать произведений, признавала, что многое взяла от своих родственников, но более всего обязана Гавриле и его матери. Однако к семейному наследию она добавила песни, почерпнутые из других источников: за это она воздавала должное нескольким мужчинам и женщинам из своей округи, которые не имели с ней никаких родственных связей. Мало того, она умела читать, а значит, что-то могла взять и из книг. Здесь мы имеем дело с традицией, гораздо более открытой и способной к расширению, чем в случае с семьей Рябининых. У нас есть возможность сравнить тексты Марфы с былинами ее матери и двоюродного дедушки Гаврилы и проследить, как формируется фамильная традиция Крюковых и чем она отличается от наследственного искусства Рябининых.

Крюковы напоминают Рябининых своей приверженностью определенному кругу сказаний и определенной манере исполнения, но они позволяют себе гораздо свободнее обращаться и с деталями, и с более существенными элементами повествования. В итоге традиционные сюжеты сохраняются, но форма подачи материала сильно видоизменяется у разных певцов. Сохраняя общую канву рассказа, каждый из них вносит в повествование разнообразные детали и, как кажется, с удовольствием придает былине свой индивидуальный «почерк». Так, например, Аграфена, Гаврила и Марфа все исполняли былину о смерти царицы Настасьи Романовны, жены Ивана Грозного. Их тексты существенно отличаются от версий, записанных в других местах, и обнаруживают сильное семейное сходство, но при этом каждая имеет свои характерные особенности, отражающие личные предпочтения певцов. Все три варианта открываются картиной скорби, захватывающей и окружающую природу. Наиболее проста версия Аграфены:

Приутихло, приуныло море синее,
Приутихли, приуныли реки быстрыя,
Приутихли, приуныли тучки небесные —
Благоверная царица преставлялася.
Воску ярого свеща пред ей да загорелася[9].

У Гаврилы схожее описание выдержано в несколько более решительных и напряженных тонах:

А к чему же, братцы, приуныла всё быстра река,
Не гремят-то порожки быстрые?
А к чему же, братцы, приумолкло, приуныло солоно морё?
А к чему же, братцы, приуныли, не шумят-то да лесы темные?
А к чему же, братцы, поднебесная звезда с неба отпадала?
А к чему же, братцы, воску ярого свеща да потухала же?
Благоверная царица преставлялася[10].

Марфа придерживается той же манеры и образов, но изливает на слушателя еще более мощный поток красноречия:

Глянь и море синее все приуныло,
По нему кораблики черные не бегают,
Белый парус над ним не распускается,
Не видать и стягов шелковыих,
Буйны ветры дуть не собираются,
В зеленом саду цветов деревья не дают,
И народ с постели не подымется,
По матушке, Москве белокаменной не хаживает,
Из-за туч красно солнце не покажется,
И луна из облака не высунется,
Показался в небе чудотворный лик,
Чудотворный лик самого Спасителя,
Поднялся над царскими палатами,
Закачался, всколебался весь,
Над царевой спальней успокоился,
И зажег на свечках ярый светлый воск,
Благоверная царица преставлялася[11].

---

[9] Марков. С. 182.
[10] Там же. С. 456.
[11] Крюкова II. С. 459.

По собственному ее признанию, Марфа научилась этой песни у Гаврилы, что объясняет, почему ее версия ближе к тексту Гаврилы, а не матери Марфы, Аграфены. Но тем не менее очевидно, что все три певца привержены единой традиции, но традиции более гибкой, чем в случае Рябининых.

Об определенной свободе свидетельствует и разная величина трех произведений. В исполнении Аграфены былина насчитывает 81 строку, у Гаврилы — 86, а у Марфы — 333. Если версии Аграфены и Гаврилы сюжетно и композиционно не очень отличаются друг от друга, то Марфа следует за ними лишь до некоторой степени, а дальше прибегает к своим собственным повествовательным приемам. Во всех трех текстах говорится о том, как царица посылает за своим мужем Иваном и дает ему последние советы и наставления со смертного одра. Частично изложение Марфы отмечено большим вниманием к мелким деталям, но более существенно то, что она продолжает свой рассказ далее того момента, на котором заканчивают Гаврила и Аграфена, и увеличивает его еще на сотню строк. У обоих ее предшественников былина аккуратно заканчивалась с окончанием предсмертной речи царицы: Аграфена вообще не добавляла ни единого замечания, а Гаврила завершал свою историю упоминанием о том, как после временного нарушения естественного хода вещей природа возвращается к своему обычному состоянию. Но Марфа продолжает описывать, как Иван сидит на могиле жены, как люди вместе с ним оплакивают ее и по его приказу кладут на могилу золото, серебро и драгоценные камни. Финалом песни служит сообщение о том, что Иван последовал совету супруги и был ко всем добр. Марфа явно чувствует необходимость придать своему рассказу бóльшую законченность по сравнению с тем, как строили свои тексты ее учителя. В былине Марфы образ Ивана приобретает дополнительные характерные черты, а в целом ее версия позволяет выяснить, какую степень вольности она допускала в обращении с доставшимся ей по наследству материалом.

Хотя Марфа и стремится все время к поэтическим новациям, она не стыдится признать и свою зависимость от учителей и действительно во многом следует им, выстраивая композицию своего сказания. Например, от нее были записаны два ва-

рианта песни о Кострюке, различия в которых объясняются тем, что в одном случае она следовала примеру своей матери, а во втором — двоюродного дедушки. Основой для песни послужила история о женитьбе Ивана Грозного на черкесской царевне Марье Темрюковне. На свадьбу приезжает ее брат, сидит мрачный, не пьет и не ест до тех пор, пока Иван не спрашивает у него, в чем дело. Он отвечает, что желает вызвать московского борца на поединок. По прошествии времени происходит состязание, в котором Кострюк терпит поражение. Так рассказывается эта история практически во всех сохранившихся версиях, и именно так излагают ее и Гаврила с Аграфеной[12]. Но данная тема открывает простор для вариаций, и Марфа вполне отдает себе отчет в том, что существуют, по крайней мере, два способа ее раскрытия. Соответственно она пробует оба и четко разводит два варианта одной и той же былины[13]. В том случае, где она придерживается версии Гаврилы, Марфа с большим размахом описывает пребывание Ивана при дворе родителей царевны, куда он приехал свататься. Его действия отчасти напоминают поведение Кострюка, когда тот приезжает в Москву. Это придает рассказу особую сбалансированность и дает возможность четко поделить его на две половины. Такой схемы придерживался Гаврила, и Марфа следует ей, хотя ее повествование больше по объему, и, как всегда, включает в себя множество дополнительных деталей. В версии Аграфены нет и намека на двухчастное строение. Вместо этого гораздо больше внимания уделено самому единоборству, и немало места отведено призывам, которые бойцы обращают к царю и его невесте, прося их помолиться за их победу, после чего следует поражение Кострюка. Данную тему Марфа разрабатывает по-своему, впрочем, полностью сохраняя общий замысел матери. Таким образом, два ее варианта сказания о Кострюке весьма отличны друг от друга, она вправе выбрать любой из двух возможных способов повествования. Сколько бы она ни добавляла от себя, Марфа полностью осознает, что занимается семейным искусством и отдает должное своим учителям, чуть ли не ссылаясь на их авторское право. Это уже само по себе дань традиции и демонстрация понимания обязательств перед нею.

[12] Марков. С. 459 и след., 184 и след.

[13] Крюкова II. С. 476 и след.

Если семейное искусство хранит верность традиции и в то же время дозволяет отступления от нее, то же, по-видимому, можно сказать и о местных школах сказительского мастерства. Иногда местная традиция может оказаться даже более сильной, чем фамильная, в рамках которой унаследованный талант рано или поздно получает возможность утвердить себя, как это произошло в случае с Крюковыми. Внутри какой-нибудь небольшой области певцы зачастую не проявляют оригинальности и способности к самостоятельному творчеству, как если бы они боялись отойти от надежных проторенных путей и подвергнуть себя ненужному риску. Когда Гильфердинг побывал в Кенозерском районе рядом с Онежским озером, он записал былины от двадцати трех разных певцов. Ни один из них не обладал широким репертуаром, а повторяемость одних и тех же историй доказывает однородность их исполнительского мастерства, схожую с тем, что мы наблюдали у Рябининых. Так, скажем, четверо из этих певцов рассказывали о поединке Ильи Муромца с сыном, шестеро — о трех его поездках, четверо — о Добрыне и Алеше, четверо — о Дюке Степановиче, три — о Василии Буслаеве. С другой стороны, у всех отсутствуют некоторые популярные сюжеты, например о Святогоре, Вольге и Микуле, Садко, Ставре Годиновиче, Соловье Будимировиче, а также большинство историй, связанных с Иваном Грозным. Местная традиция своей приверженностью к одним историям и пренебрежением другими напоминает семейную. Молодые сказители следуют примеру старших, придерживаясь определенного круга сюжетов, и в конце концов возникает некий постоянный репертуар. Нельзя сказать, что все кенозерские певцы сказывали Гильфердингу одни и те же былины, но все же их исполнение оказывалось схожим во многих существенных элементах, и в результате создается впечатление, что перед нами ограниченный и фиксированный корпус текстов.

Консерватизм, свойственный местной традиции, можно продемонстрировать на примере трех версий былины о смерти Чурилы, записанных от трех разных певцов с Кенозера. Они характеризуются достаточно значительным сходством собственно в развитии действия. Чурила едет погулять, его приглашает в дом Катерина. Она предлагает ему поиграть в

шахматы и ставит на кон сто рублей. Они играют три партии, Катерина каждый раз проигрывает и платит Чуриле. Потом они отправляются в спальню и занимаются любовью. Ее служанка тем временем идет в церковь предупредить находящегося там мужа Катерины Бермяту. Он возвращается вместе с ней, застает любовников вместе и убивает Чурилу. Во всех трех случаях история изложена именно таким образом, и длина рассказа тоже примерно одинакова. При этом сходство не ограничивается только структурой и общей канвой сюжета; оно обнаруживается и в деталях — например, в описании игры в шахматы. Вот первый вариант Ивана Павловича Сивцева:

Да первой раз играл Чурило ею мат давал,
Да взял с Катерины денег сто рублей.
Да другой-де раз играл, да ей другой-де мат давал,
Да взял с Катерины денег двести рублей.
Да третей-де раз играл, да ей третей-де мат давал,
Да взял с Катерины денег триста рублей[14].

Второй принадлежит Игнатию Григорьевичу Третьякову:

Поиграл он Катерину во первой након,
Взял казны он с ней сто рублей,
Поиграл он Катерину во второй након,
Взял казны он с ней двести рублей,
Поиграл он Катерину во третей након,
Взял казны он с ней триста рублей[15].

Третий вариант, принадлежащий Михаилу Ивановичу Тряпицыну, короче, в нем только две партии и отсутствует упоминание о деньгах:

Да перву доску играли Чурило Кати мат даё,
Да втору доску играли Чурило Кати мат даё[16].

Тем не менее похоже, что в целом мы имеем дело с почти стандартным описанием игры в шахматы. Два певца твердо его

[14] Гильфердинг III. С. 167.
[15] Там же. III. С. 370.
[16] Там же. III. С. 276.

придерживаются, а третий, видимо, решил не затрудняться и не воспроизводить его полностью. В текстах разных певцов из данного региона обнаруживается множество параллелей такого рода. Это свидетельствует о том, что, хотя выдерживать принятую форму исполнения и не обязательно, она все равно существует и на самом деле певцы обычно ей следуют.

Мы обнаруживаем сходство даже там, где ожидали бы увидеть различия. Например, во всех трех упомянутых выше былинах служанка вызывает мужа из церкви. И вновь, по-видимому, имеется стандартный способ описания этой сцены. Муж предупреждает девушку, что она будет наказана, если окажется, что она соврала. В первых двух версиях он идет сразу же, как только услыхал неприятные новости, но в третьей мы сталкиваемся с небольшим отклонением. Когда девушка заговаривает с ним, муж не отвечает:

> Да стоит-то Бермят он Богу молится,
> И Богу молится Бермят да не отвернется[17].

Служанка вынуждена обратиться к нему второй раз, и дальше все развивается по обычному канону. Очевидно, что Михаил Тряпицын несколько самостоятельнее двух других певцов и склонен позволять себе незначительные вариации, но они кажутся несущественными на фоне его общей приверженности традиции. На Кенозере история смерти Чурилы закрепилась в определенной форме, от которой певцы отклоняются лишь изредка и только в мелочах. В других местах сказание строится иначе, и данный пример демонстрирует силу местной традиции. Певцы, несомненно, учились своему мастерству от одних и тех же наставников или друг от друга — вот почему в итоге все они придерживаются одной и той же схемы изложения.

И семейная и местная традиции склонны сохранять и общую линию повествования, и даже мелкие детали, передавая их из поколения в поколение. Однако в иных условиях, когда традиция не приобретает жесткую форму, разумеется, допустимыми оказываются и бóльшие вольности, и более значи-

[17] Гильфердинг III. С. 277.

мые отклонения. Когда история переходит из области в область и даже из страны в страну, а ее бытование насчитывает множество лет, может поменяться и общая схема рассказа, и его основные характеристики. Свидетельство тому — две югославские песни о Мусиче Стефане (Бушиче Степане) на Косовском поле. Первая сохранилась во францисканской рукописи из Дубровника и входит в группу поэм, дошедших до нас благодаря Джодзо Бетондичу, умершему в 1764 году[18]. Тем самым она датируется серединой XVIII века и была создана, вероятно, в Далмации. Написана она древним, так называемым долгим, стихом, или *бугарштицей*, и сложена по не очень искусному плану. В первой половине рассказывается о том, как Стефан узнает, что воины собираются на битву, и решает присоединиться к ним; он сообщает об этом жене, но она перед этим видела дурной сон и потому старается отговорить мужа. Стефан же не поддается на ее мольбы и вместе со своим оруженосцем отправляется во дворец царя Лазаря. Здесь он на время исчезает из повествования, поскольку далее в песне говорится о том, как царица Милица тщетно пытается убедить мужа оставить с ней одного из ее братьев. Лазарь отправляется на Косово, задает пир командирам своего войска и обвиняет Милоша в том, что он замышляет измену. Милош уезжает, и далее следует битва. Вторая песня, написанная обычным десятисложником, видимо, сербского происхождения и датируется, скорее всего, первыми годами XIX века[19]. Первая ее часть в общих чертах схожа с предыдущим произведением. Стефан настаивает на том, чтобы отправиться на Косово, вопреки сну, который приснился его жене, ее сомнениям и увещеваниям; его решимость разделяет и его оруженосец. Но дальше в рассказе возникает новый поворот. Прибыв на Косово, Стефан встречает девушку, которая несет воинский шлем; от нее он узнает, что приехал слишком поздно, так как сражение уже окончено. Он спешит в турецкий лагерь, устраивает там великую бойню и гибнет сам вместе со своим слугой. За этими двумя произведениями можно различить общую схему изложения определенного сюжета: отъезд воина на Косов-

[18] Богишич. № 1.

[19] Караџић II, 216 и след.

ское поле вопреки мольбам его жены. Однако дальнейшее развитие истории в них совершенно различно. В первом варианте поэт включил в повествование темы, которые обычно используются по отдельности в других песнях; во втором же можно предположить — поскольку такой финал не встречается в иных случаях, — что мы имеем дело с авторской новацией. Разная структура песен способна проиллюстрировать, что происходит, когда традиция не стеснена рамками одной семьи или местной школы. Мусич Стефан не очень значимый персонаж (он, кажется, известен лишь по двум данным версиям), а поэтому поэты чувствовали, что могут позволить себе в описании его поступков бóльшую свободу, нежели в случае, когда повествуют о более знаменитых героях.

Схожим примером того, как может вести себя традиция, могут служить две русские песни о Михаиле Скопине, умершем в 1610 году; его усилия навести порядок в Москве в эпоху Смутного времени сделали его национальным героем. В 1619 году, вскоре после гибели Скопина, Ричард Джеймс записал короткую поэму о нем. В ней скорее изображена определенная ситуация, а не рассказана вся история. Темой служит всеобщее смятение после смерти Скопина. Замышлявшие ее бояре довольны, но иностранцы, шведы и немцы, которые помогали Скопину восстановить порядок в государстве, понимают, что после кончины своего вождя они должны бежать:

> Побежали немцы в Нов-город,
> И в Нове-городе заперлися,
> И многой мир-народы погубили,
> И в латынскую землю превратили[20].

Вероятно, это одна из первых песен на данный сюжет, который впоследствии стал достаточно популярным. Более поздняя версия была записана Киршей Даниловым во второй половине XVIII века от певца из Пермской губернии на Урале[21]. Поскольку этот вариант удален от текста Джеймса и во времени (примерно на сто пятьдесят лет), и в пространстве (более чем на тысячу километров), следует ожидать суще-

[20] Цит. по: *Исторические песни XVII века*. М.; Л., 1966. № 32, 30.
[21] Киреевский VII. С. 11 и след.

ственных расхождений, и действительно, разница очевидна. Текст уральского сказителя насчитывает почти двести строк, и его история полна драматического напряжения, достигающего финальной развязки. Певец рассказывает об осаде Москвы, о том, как Скопин ускользает из города, чтобы призвать на помощь шведского короля; король присылает войска, и враги наконец рассеяны. В минуту триумфа Скопин похваляется тем, что избавил Русь от недругов, но тут же и гибнет, отравленный боярами. Песня разительно отличается от московской версии, во-первых, тем, что здесь повествуется о событиях, приведших к смерти Скопина, и, во-вторых, тем, что о происходящем после его кончины не говорится вообще ничего. Если песня, записанная Джеймсом, отражает состояние умов, современное самому событию, и сосредоточена именно на сложившейся ситуации, то более поздняя версия выстраивает целую цепь событий в единую повесть. Иными словами, мы можем в данном случае наблюдать рождение и становление сюжета и видим, что кажущееся важным вначале впоследствии отбрасывается, уступая место иным составляющим сказания. Такой отбор характерен для любой традиции, но на данном примере можно проследить, как собственно происходит этот процесс.

В то же время обе версии имеют и некоторые сходные черты, позволяющие уловить, как история о Скопине стала обрастать характерными для нее деталями. Для начала одно небольшое лексическое наблюдение, иллюстрирующее, как традиция будет держаться за одну-две фразы, если они покажутся ей удачными. В варианте Джеймса бояре после смерти Скопина говорят:

> Высоко сокол поднялся
> И о сыру матеру землю ушибся!

В версии Данилова тот же образ использован при описании бегства Скопина из Москвы за помощью:

> Что ясён сокол вон вылетывал –
> Как бы белой кречет вон выпархивал.

По-видимому, уподобление Скопина птице стало составным элементом рассказа о нем. Много лет спустя Марфа Крюкова так говорит все о том же герое:

Князь Скопин тогда на помощь пришел,
Князь Скопин, Михайло Васильевич,
То не ясен сокол вылетывал,
Богатырь то славный прискакивал[22].

Конечно, это мелочь, но за нею стоит тяготение к определенной трактовке характера и закреплению за ним подходящих и постоянных образов. С другой стороны, отравление Скопина боярами со временем становится все более существенным мотивом, присутствует он скрыто и в версии Джеймса, где в связи со смертью Скопина говорится и о боярах, и об их предводителе князе Воротынском:

А съезжалися князи-бояря супротиво к ним,
Мстиславской-князь, Воротынской,
И межу собой они слово говорили,
А говорили слово, усмехнулися.

«Усмешка» говорит о довольстве бояр содеянным, и в последующих версиях именно эта тема будет развиваться и приобретать все больший вес:

А и тут боярам за беду стало,
В тот час они дело сделали;
Поддернули зелья лютого,
Подсыпали в стакан, в меды сладкие.

Данная тема присутствует во всех позднейших вариантах, но ее истоки можно проследить уже в песне, возникшей сразу же после гибели Скопина.

Югославские песни о Мусиче Стефане и русские былины о Скопине доказывают, что с течением лет певцы могут обращаться с одним и тем же сюжетом вполне свободно. Эта свобода главным образом состоит в изменении или варьировании об-

[22] Крюкова II. С. 568.

щей линии повествования: историю можно начинать раньше или заканчивать позже, чем того, строго говоря, требует сама исходная тема. Тем не менее подобные вольности ограничены некоторыми сдерживающими факторами. Во-первых, основной сюжет все равно остается постоянным, будь то спор Стефана с его женой или убийство Скопина боярами. Какое бы время или расстояние ни разделяло различные версии, основное ядро истории остается в общем неизменным. Во-вторых, постоянен характер главного героя. Ни движущие мотивы, ни сами его действия существенно не меняются. Стефан — это всегда сербский патриот, рвущийся принять участие в Косовской битве; точно так же Скопин всегда остается победоносным полководцем, избавившим Москву от врагов, благодаря помощи, которой он добился от шведов. В-третьих, песни могут значительно отличаться друг от друга в деталях и по-разному приводить действие к конечной развязке, но некоторые общие содержательные черты истории все равно в определенной мере выдерживаются. Качественные характеристики не меняются, а значит, рассказ производит все тот же эмоциональный эффект.

Соответственно прослеживаются существенные расхождения в функционировании сюжетов, бытующих в рамках одной семьи или в пределах одной местности, и тех историй, которые становятся общенародным достоянием. Естественно, последние отличаются гораздо большим разнообразием форм и приобретают новые характерные черты. Тем не менее традиция в большой степени остается достаточно последовательной, и далеко не все произведения могут столь гибко видоизменяться, как это произошло с песнями о Мусиче Стефане или о Михаиле Скопине. Гораздо более показателен один армянский пример. В цикл сказаний о Давиде Сасунском входит история о его поединке с сыном Мгером Младшим. В версии, записанной в 1900 году[23], Мгер, выросший без отца, выезжает из дома и встречает мужчину, везущего на лошади девушку. Мгер отказывается пропустить их и требует, чтобы незнакомец отдал ему девушку. В результате поединка Мгер повержен; он спрашивает у победителя, собирается ли тот его

[23] Цит. по: Macler H. P. 30 ff.

убить, и если да, то как он думает избежать мести его отца. Тогда победитель спрашивает, кто же его отец, и слышит, что юношу зовут Мгером, а отец — это он сам. Признав сына, он обнимает его, и все кончается хорошо. Во второй версии, впервые опубликованной в 1939 году[24], история выглядит иначе. Поначалу все развивается схожим образом вплоть до начала поединка, причем ни один из бойцов не может взять верх, и кажется, что схватка никогда не закончится; но тут, заслышав лязг оружия, выходит жена Давида Хандут. Она видит, что ее муж сражается с их сыном, и кладет конец единоборству. Возможно, тут и меньше драматизма, чем в предыдущем варианте, но преимущество данной трактовки в том, что сын не уступает отцу в воинском искусстве. Несмотря на это важное различие, авторы двух сказаний едины в нескольких важных аспектах. В обоих случаях кульминацией служит поединок сына с отцом, при том, что ни один из них не ведает, кто его противник. Схожи и личностные черты: Давид не терпит, если ему противоречат или бросают вызов, а Мгер так и рвется выказать свою доблесть. Наконец, сохранена и общая динамика действия: то, что могло стать трагическим противостоянием, оборачивается счастливым концом[25].

Хотя певцы обычно с уважением относятся к основным линиям и характеристикам сказания, это не мешает им развивать заложенные в повествовании возможности в соответствии с собственными вкусами и взглядами. По мере того как рассказ переходит из поколения в поколение, он может приспосабливаться к различным точкам зрения, приобретая благодаря им все новые оттенки. Подобными обстоятельствами могут отчасти объясняться различия в том, как излагается история Финна в «Битве в Финнсбурге» и в «Беовульфе». Хотя по времени произведения не очень удалены друг от друга — оба могут датироваться примерно 700 годом, — они разительно отличаются по духу. «Битва в Финнсбурге» — чисто героическое сказание в традиционном древнегерманском стиле. В нем не найти мо-

[24] *Давид Сасунский. Армянский героический эпос.* М., 1939. С. 294 и след.

[25] С этим выводом можно не согласиться: в принятой версии поединок смог прекратить только архангел Гавриил, Давид после единоборства проклинает Мгера, тот уезжает в гневе, а сам Давид вскоре умирает. См.: *Давид Сасунский*. С. 345 и след. — *Примеч. пер.*

ральной или христианской подоплеки: автор упивается описанием жестокой сечи, и из всех англосаксонских поэм она ближе всего к «Песни о Хильдебранде» и некоторым песням «Старшей Эдды». В целом манера изложения достаточно прямолинейна и уж точно выглядит гораздо более непосредственной на фоне «Беовульфа», полного околичностей и аллюзий. С другой стороны, автор «Беовульфа» не только уделяет больше внимания этической стороне происходящих событий, но и не уверен в оценке многих персонажей и эпизодов. Если в «Битве в Финнсбурге» воплотился германский дух эпохи, предшествовавшей завоеванию Британии англосаксами, то в «Беовульфе» уже отчетливо ощутимо влияние христианства, и поэт чувствует необходимость согласовать свой рассказ с требованиями нового мировоззрения.

Изначальную суть предания о Финне — в том виде, в каком оно существовало в Ютландии VI века, — можно выяснить, сравнив две сохранившиеся версии этой истории. Датский вождь Хнэф гибнет при дворе короля фризов Финна. Нам неизвестно, как он там оказался, хотя и высказывалось мнение, что это было связано с какими-то матримониальными планами. Не знаем мы и почему Финн решил напасть на него. Основываясь на упоминании «клятвы ётунов» в 1071-й строке «Беовульфа», комментаторы предполагали, что причиной явилось некое предательство, но в данном случае речь могла идти просто о ссоре между двумя группами ютов во фризском королевстве. Так или иначе, во дворце Финна Хнэф и его люди подверглись нападению. В последовавшей схватке Хнэф гибнет, но его дружинники под предводительством Хенгеста продолжают держаться и наносят фризам такой урон, что Финн вынужден пойти на переговоры. Зима проходит мирно, но весной два спутника Хнэфа, Ослаф и Гудлаф, уезжают домой, собирают там войско и возвращаются во Фризию, где мстят за смерть своего вождя, убивая Финна и его соратников. Итак, мы имеем дело со сказанием об отчаянной борьбе и кровавой мести. Такова, по-видимому, была исходная суть истории, а хорошее знакомство с ней англосаксонской аудитории явствует из того, что в «Беовульфе» она изложена главным образом с помощью намеков и аллюзий, а также из кратких упоминаний в «Видсиде» о «Финне, Фольквальдинге <правившем> фризским племенем» (27) и

«Хнэфе <правившем> хокингами» (29). На этой основе и строят две различные версии сказания авторы «Битвы в Финнсбурге» и «Беовульфа». А раз сама история была хорошо известна, нет нужды предполагать, что один из них был знаком с произведением другого.

Поскольку сохранился лишь отрывок из «Битвы в Финнсбурге», мы не можем судить о том, с какой подробностью предание было изложено во всей поэме. Дошедший до нас фрагмент начинается в тот момент, когда во дворце завязывается бой, а заканчивается чем-то вроде нового маневра со стороны фризов, осознавших, что все складывается не очень-то удачно для них. Полномасштабной картине сражения в «Битве в Финнсбурге» соответствует лишь намек на него в «Беовульфе», однако нет сомнения, что и здесь имеется в виду та же самая битва, в которой пал Хнэф:

> Как воину Хальфдана Хнафу Скильдингу
> Смерть суждена была на поле фризском...
> (*Беовульф*, 1069–1070)

Немного позже поэт в свойственной ему циклической манере вновь возвращается к сражению, описывая, как «дочь Хока» взирает на картину побоища:

> Война забрала
> Предводителей войска Финнова, немного осталось,
> И не мог он в своих палатах
> В битву вступить с Хенгестом
> И спасти оставшихся силой оружия
> От предводителя царского.
> (*Беовульф*, 1080–1084, *букв. пер.*)

Очевидно, что поэта не очень привлекает сама битва, и такое замалчивание деталей вызывает не меньшую досаду, чем разочаровывающая фрагментарность «Битвы в Финнсбурге». И все же, сравнив два отрывка, можно прийти к некоторым интересным выводам.

Во-первых, нет оснований полагать, что два рассказа сильно отличаются друг от друга. Если считать, что «муж-воеводитель» в «Битве в Финнсбурге» — это сам Хнэф и что именно

он подвергся нападению Финна, то содержание фрагмента полностью укладывается в общую схему, предложенную в «Беовульфе». Среди спутников Хнэфа названы Ордлаф и Гудлаф — не кто иные, как Ослаф и Гудлаф из «Беовульфа». Хенгест — «царский предводитель» в «Беовульфе» — тоже упомянут в этом отрывке, и ему явно отводится важная роль: когда воины направляются оборонять двери, среди них особо отмечен именно Хенгест:

> С ними Хенгест, храбрый воитель.
> (*Битва в Финнсбурге*, 18)

Возможно, именно к Хенгесту обращается вначале Хнэф, заметив свет, в котором он угадывает отблески доспехов приближающихся врагов. Сходство в изображении основных событий подкрепляется и характерным для обоих отрывков стремлением превознести данов за счет фризов. И в том и в другом случае рассказ ведется как бы с точки зрения данов, и о подвергшихся нападению говорится с большей симпатией, чем о тех, кто напал. Конечно, манера описания весьма различна, но причина в том, что «Битва в Финнсбурге» посвящена отдельно взятому эпизоду, в то время как в «Беовульфе» изложено краткое содержание большого сказания.

Но с другой стороны, обращает на себя внимание разница в общем настрое и подходе. В «Битве в Финнсбурге» поэт рассказывает подлинно героическую историю о потрясающей битве и не скрывает своего восхищения обороняющимися:

> Я о людях не слыхивал, чтобы лучше ратовали
> И достойней в стычке тех шестидесяти победителей,
> Чтобы лучше расплачивались молодые за сладкий мед,
> Чем державному Хнэфу отплатила его дружина:
> Пять рубились дней, и не пал, не попятился
> Ни единый из верной придверной стражи.
> (*Битва в Финнсбурге*, 38–43)

Несмотря на то что отрывок насчитывает только пятьдесят строк, в нем затронут ряд традиционных героических тем: вождь призывает своих воинов на битву; они спорят за честь занять самое опасное место в бою; блеск и лязг скрещивающе-

гося оружия; питающиеся падалью птицы кружат в ожидании поживы; упорная оборона дверей; замешательство, в которое приходят напавшие, поняв, что их план не удался. Это героическая поэма в строгом смысле слова, в ней отражены и вкусы, и мировоззрение героической эпохи. Однако автора «Беовульфа» такие вещи едва ли интересуют. Его предпочтения, очевидно, проявляются в том, какие события он выбирает из традиционного предания. Саму битву он описывает в двух словах, не проявляя никакой творческой изобретательности; столь же бегло он упоминает и о мести Хенгеста Финну:

> Палаты были залиты
> Кровью дружинников; и Финн был убит.
> (*Беовульф*, 1151–1152, *букв. пер.*)

Гораздо больше его занимают условия договора между данами и фризами — им он отводит целых двадцать строк — и подробно описанный погребальный костер, на котором сжигают вместе тела Хнэфа и сына королевы Хильдебург. Последнее можно счесть героической темой, но певец не рассматривает эту картину как достойное завершение жизни воина, как это свойственно героической поэзии; для автора «Беовульфа» она служит поводом для изображения трагической скорби женщины.

Поэт сосредоточен не столько на героических чертах сказания, сколько на его человеческих и этических аспектах. Он, безусловно, уделяет много внимания Хильдебург. Она действительно оказывается в весьма уязвимой позиции: ведь она одновременно сестра Хнэфа и жена Финна. Хильдебург видит, как ее брат гибнет от руки ее мужа, и в той же схватке она теряет еще и сына. Певец отдает должное ее горю, описывая, как она велит приготовить погребальный костер для Хнэфа и своего сына:

> По желанию Хильдебург там, на ложе огня,
> Рядом с Хнафом лежал сын ее благородный,
> Дабы плоть его вместе с дядиной
> Жар костровый истлил: погребальный плач
> Затянула она, вой скорбящей жены.
> (*Беовульф*, 1114–1118)

Интерес певца к Хильдебург заметен хотя бы в том, что он вводит данный эпизод в свою поэму, полностью обрисовав именно ее положение. При этом показательно, что, целиком признавая трагизм ее ситуации, поэт считает необходимым пояснить, что она ни в коей мере не виновна в произошедшем:

> Не должна была Хильдебург дань отдать
> Клятве ётунов; безгрешна она,
> Потерявшая дорогих ей в игре оружейной,
> Брата и дитя; покорились судьбе,
> Пронзенные копьями; несчастная женщина!
> (*Беовульф*, 1071–1075)[26]

Трудно себе представить, чтобы древний германский певец, исполнявший сказание о Финне, поставил во главу угла чувства женщины или дал бы себе труд объяснить, что она не несет ответственность за случившееся.

Автора «Беовульфа» занимает и фигура Хенгеста. Можно представить его роль в более ранних произведениях. Он должен быть раздираем жестоким внутренним противоречием: с одной стороны, он дал слово блюсти договор с Финном, но с другой — честь требует от него убить Финна и тем самым отомстить за смерть своего господина. По сути, данная часть истории могла вызвать интерес прежде всего изображением этой внутренней борьбы, которая усугублялась еще и тем, что спутники Хенгеста, Гудлаф и Ослаф, не довольствуются заключенным перемирием и отправляются домой, дабы собрать силы для мщения. Такой сюжет вполне отвечает вкусам любителей героической поэзии, но автор «Беовульфа» трактует его по-своему. На самом деле создается ощущение некоторой неуверенно-

---

[26] Букв. пер. по тексту С. Боуры, поскольку принятый русский перевод не отражает важных для него нюансов значений. Правда, следует отметить, что и стандартный английский перевод расходится с его трактовкой, относя эпитет «безгрешный» (др.-англ. unsynnum) не к самой Хильдебург, а к ее брату и сыну. См.: *Beowulf*. Trans. by F.B. Gummere, Harvard Classical Texts, 1910). Ср. текст оригинала:

> Ne huru Hildeburh herian þorfte
> Eotena treowe; unsynnum wearð
> beloren leofum. —
>
> *Примеч. пер.*

сти, как если бы поэт точно не знал, как ему относиться к Хенгесту. Впервые упомянув о нем, он как будто бы находит удачный поворот, которым впоследствии можно воспользоваться: Хенгест сам предлагает Финну условия перемирия[27]. Это, казалось бы, может стать прологом к изображению раздирающего Хенгеста мучительного противоречия: преданность погибшему господину борется с верностью данному слову. Однако ничего подобного не происходит: в следующий раз мы видим Хенгеста в тот момент, когда, заключив договор, он проводит зиму у фризов. Здесь его образ приобретает неожиданный, но и не очень значимый оттенок: Хенгест тоскует по дому.

> Сам же Хенгест,
> Доверясь клятве, время зимнее
> Вредотворное вместе с Финном провел,
> О доме печалуясь; но закрылись пути
> Кольцегрудых ладей — воды вспучились,
> Ветром взбитые, а затем во льды
> Заковал их мороз.
>
> (*Беовульф*, 1128–1133)

Возможно, певец подразумевал, что Хенгест рад был бы отправиться домой вместе с Гудлафом и Ослафом, но ему помешала дурная погода; однако намек вышел очень туманным. Наконец, поэт все же обращается к теме мести. Выглядит все так, как если бы Хенгест, будучи не в силах вернуться домой, вновь в мыслях склоняется к мщению и еще более укрепляется в этом намерении, получив меч, именуемый «Пламя битвы»[28]:

---

[27] Не совсем точно: первоначально Финн предлагает Хенгесту перемирие (*Беовульф*, 1085 и след.), Хенгест соглашается и приносит клятву, в которой оговаривает будущее поведение данов (1096 и след.), — эту клятву, по-видимому, и имеет в виду Боура. — *Примеч. пер.*

[28] В английском тексте С. Боура дает мечу имя Хильдеома. Однако эту форму можно счесть и кеннингом, со значением «Свет, пламя битвы» (др.-англ. hildeleoman), тем более что он употребляется в «Беовульфе» еще раз, но по отношению к другому мечу (ср. *Беовульф*, 2583). Другие комментаторы предлагают в качестве имени меча «Хунлафинг» (как в нижеследующем русском переводе), правда отмечая, что возможен вариант и «Лафинг» (в таком случае его дает Хенгесту некий Хун), и вообще «Хунлафинг» может быть просто личным именем. В целом следует признать, что как именование меча, так и истолкование всего фрагмента представляют существенные сложнос-

Но чаще на мысли
Приходила ему не морская тропа,
Но кровавое мщение — в новой схватке.
Он фризам попомнил бы встречи прежние!
Потому не отверг он Хунлафинга
Меч, возложенный на колени его,
Пламя битвы, клинок прославленный.
(*Беовульф*, 1138–1144)

Мы опять-таки можем только догадываться, что имеет в виду поэт. Замечательный меч, оказавшись у Хенгеста, подтолкнул воина, долго откладывавшего свое мщение, к действию. Образ достаточно героичен, но певца все равно больше интересуют побудительные мотивы и моральные терзания Хенгеста, чем само кровавое воздаяние. Автор «Беовульфа» открывает в сказании о Финне новые стороны, но это не означает, что он меняет суть событий в угоду своим целям.

При том, что две версии истории Финна показывают, сколь различно можно истолковывать смысл предания, они не обязательно должны принадлежать удаленным друг от друга временам или культурам. Разница может объясняться просто приверженностью «Битвы в Финнсбурге» старой традиции и отходом от нее в «Беовульфе». И все же схожие сдвиги в мировосприятии, а значит, до некоторой степени и в трактовке, можно проследить, сопоставляя и произведения, которые почти наверняка были отделены друг от друга многими годами. Примером могут служить «Гренландская Песнь об Атли» и «Гренландские Речи Атли», два текста, в которых рассказывается о том, как Атли уничтожил сыновей Гьюки, а Гудрун отомстила ему за это. Поэмы были созданы в разных местах: первая, видимо, появилась в Исландии, а вторая — в Гренландии. При этом они возникли еще и в разное время: стилистические и метрические соображения позволяют датировать «Песнь об Атли» самое позднее IX веком[29], а «Речи Атли» на схожих основаниях относят к XII[30]. За обоими произведени-

ти (в некоторых изданиях даже предлагается чтение, согласно которому Хенгест не получил этот меч, а был им убит, и убийцей был все тот же загадочный Хун). См. комментарий к этому месту в: *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах*. М., 1975. С. 645. — *Примеч. пер.*

[29] De Vries I. S. 46.

[30] De Vries II. S. 157 ff.

ями стоит древняя традиция, которая может восходить к V–VI векам н.э. В основу истории легли два исторических факта: смерть Аттилы в брачную ночь, которая очень скоро породила легенду о том, что он был убит собственной женой; и победа Аттилы над бургундами в 437 году, в результате чего вместе со своими людьми пал король Гундихарий[31]. Эти два события соединились в героической песни и составили ядро «Песни об Атли» и «Речей Атли». Жена Аттилы Ильдико (чье имя свидетельствует о германском происхождении) превратилась в Гудрун, сестру бургундского короля Гуннара, а то, что в реальности было великой битвой двух народов, гуннов и бургундов, обернулось семейным раздором в палатах Атли. История была столь драматична и исполнена такого трагизма, что, естественно, стала очень популярной и прожила долгую жизнь и в Исландии, и в Гренландии. К моменту создания «Песни об Атли» она насчитывала уже около четырех столетий, а до возникновения «Речей Атли» она существовала уже в течение семи веков. То, что обе поэмы одинаковым образом воспроизводят основные составляющие сказания, доказывает, что, несмотря на все перемещения и во времени и в пространстве, главные его элементы были жестко закреплены, а некоторые различия демонстрируют, что происходит с сюжетом на протяжении многих лет.

Хотя в обоих произведениях сохранено то, что можно считать общей канвой повествования, они различаются не только отдельными деталями, но и многими существенными мотивами и характерами. Наиболее ярким примером можно считать описание причин, по которым Атли приглашает Гуннара и братьев в свой замок. В «Песни об Атли» он хочет узнать у Гуннара, где спрятано золото Нифлунгов, и завладеть им. Поэт не открывает причину с самого начала, но вводит эту мотивировку постепенно с помощью косвенных намеков, пока она не выходит на поверхность в важный кульминационный момент. Первым указанием являются слова Гуннара, когда, уже приняв приглашение Атли, он велит принести вина и заявляет, что, если у него с его воинами недостанет смелости совершить эту поездку, все дальнейшее будет уже не важно:

---

[31] *Chron. Min.* I. P. 475; II. P. 22; Сидоний Аполлинарий. *Carmina.* VII, 234 sqq.; Thompson. P. 65.

Пусть волки наследье отнимут у Нифлунгов,
Серые звери — коль я останусь!
(Гренландская Песнь об Атли, 11, 1–2)

Упоминание о сокровище не обязательно означает, что Гуннар разгадал замысел Атли, но это подсказка для аудитории. Сообразительный слушатель уловит намек и будет помнить о нем всегда: и когда Атли будет медлить с убийством Хёгни, которому известен секрет клада, и когда он сохранит на время жизнь Гуннару, бросив его в змеиный ров, ведь тайну все еще можно узнать. Хотя до срока певец и держит мотивы поступков Атли про себя, наступит минута, когда он обнародует их, разом объяснив все, что произошло ранее и казалось таким загадочным. Когда Гуннар слышит, что Хёгни мертв, а значит, уже не может раскрыть тайну, он разражается торжествующим криком:

Тут лежит сердце смелого Хёгни,
Это не сердце трусливого Хьялли,
Оно не дрожит, лежа на блюде,
Как не дрожало и прежде, в груди его!

Атли, ты радости так не увидишь,
Как не увидишь ты наших сокровищ!
Я лишь один, если Хёгни убит,
Знаю, где скрыто сокровище Нифлунгов!
(*Песнь об Атли*, 25–26)

Поскольку певец вообще-то не очень многословен, стоит прислушаться, если он посвящает одной мысли целых две строфы. В этот момент тема жажды золота достигает своего апогея, и все становится окончательно ясно.

В «Речах Атли» понять причины поступков главного героя сложнее. Золото Нифлунгов не очень занимает поэта. Он, разумеется, знает о нем и о той роли, которую сокровище играет в сюжете, — это явствует из слов, обращенных умирающим Атли к Гудрун:

Тайно все сделала — не достанется клад мне[32].

[32]Букв. пер. по тексту С. Боуры. Смысл этой строки не совсем ясен (по тексту оригинала «Хитростью ты сделала это, и ничего не достанется (мне? те-

Певец отдает должное традиции, которая придавала особое значение сокровищам, но они его по-настоящему не интересуют. Этот мотив может в какой-то степени объяснить поведение Атли, но не целиком. Поэт сосредоточен на жажде Атли отомстить сыновьям Гьюки, но для этой ненависти едва ли существует какая-то особая причина: в ней просто находит свое выражение дикая и устрашающая суть характера Атли. Он ведет себя в соответствии со своей природой. Конечно, как и другие, кто движим такой «беспричинной злобой», он думает, что у него есть повод, и заявляет, что хочет отомстить сынам Гьюки за смерть своей сестры Брюнхильд. Когда он упрекает Гудрун за то, что в последней схватке она приняла сторону братьев, он называет ее дурной женой и говорит:

> Покоя не ведал с тех пор, как женился,
> Губила ты родичей, дом разоряла,
> Сестру ввергла в Хель — вот худшее горе!
> (*Прениандские Речи Атли*, 56, 2–3)

Такая трактовка характера Атли вполне согласуется с традиционным представлением о нем как о жестоком и беспринципном правителе, и поэт искусно и убедительно рисует его именно таким. Однажды это чуть было не завело его в тупик. Сцена, в которой у повара вырезают сердце, хорошо встраивалась в прежнюю версию, где Атли был движим желанием узнать, где золото, и потому ему нужно было оставить Хёгни в живых, чтобы тот мог открыть тайну. С гибелью Хёгни исчезает одна из возможностей узнать секрет. В «Речах Атли» эпизод с вырезанием сердец сохранен, но поэту необходимо найти другую мотивировку, и он умело предлагает иную версию событий. Поскольку Атли хочет причинить боль Гудрун, он приказывает вырвать сердце из груди Хёгни, но в его планы вмешивается его собственный подручный, который вместо этого пытается вырезать сердце у повара. Сразу это не получается — по-

---

бс?)», чаще всего она связывается не с сокровищем Нифлунгов (Нибелунгов), а с наследством Будли, отца Атли. Ср. в русском переводе: «Все это малым/тебе показалось:/доход от земель,/завещанных Будли,/ по козням твоим/ мне не достался» (*Прениандские Речи Атли*, 96, 1–3). Так что в данном случае мы имеем дело с толкованием самого С. Боуры. — *Примеч. пер.*

вар начинает вопить, и тогда Хёгни героически принимает удар на себя, настаивая, чтобы сердце вырвали у него. Весь эпизод выстроен вполне искусно, и риска упустить драматическую коллизию удается избежать. Существенная разница лишь в том, что если в «Песни об Атли» развитие событий требует смерти повара, то в «Речах Атли», наоборот, по ходу действия жизнь его должна быть спасена. Речь не идет о важном персонаже, и потому такое изменение несущественно. Тем не менее оно призвано подтвердить авторскую трактовку образа Атли: это человек, который стремится причинить Гудрун и ее братьям невыразимые страдания и ради этой цели готов пойти на любую жестокость.

Можно сопоставить и интерпретацию образа Гудрун в обоих произведениях. В «Песни об Атли» она впервые появляется уже после того, как Гуннар с товарищами приезжает во дворец Атли, и предупреждает их о подстерегающей их опасности. Когда бойня закончена, она хранит молчание и сдерживает слезы, но твердо ступает на дорогу мщения. Для этого ей многое приходится сделать. Она подпаивает Атли, дает ему съесть мясо собственных сыновей, а затем сообщает ему, что она сделала, убивает его, поджигает дворец и сама гибнет в пламени. Это повесть о яростном мщении, рассказанная просто и без ухищрений, но с твердым ощущением героического духа, которым пронизано действие, и драматизма конечной развязки. В «Речах Атли» Гудрун — более сложный характер, которому отведено и более важное место. Уже с самого начала она пытается предупредить сыновей Гьюки о том, что их ждет: она посылает им написанное рунами письмо, но Винги перепутал руны, и сообщение осталось непонятым. Вторично она появляется в тот момент, когда на подступах к замку завязывается схватка. Она срывает с себя украшения и выбегает наружу в надежде, что дело еще можно кончить миром. Когда ей это не удается, она берется за меч и, подобно мужчине, бросается в бой. Атли осыпает ее упреками, но она отвечает надменно и презрительно. После того как избиение закончено, Гудрун постепенно выходит на первый план. Когда Атли похваляется своей победой, она сперва грозит ему грядущими бедствиями, отказывается от предложенных им даров и оплакивает Хёгни, которого любила еще ребенком. Затем

следует неожиданный поворот — Гудрун делает вид, что покорилась обстоятельствам:

> Жены покорствуют мужам жестоким —
> Ствол весь погибнет, коль высохли ветви,
> Корень подрубишь — и падает дерево:
> Отныне ты, Атли, один здесь владыка!
> (*Гренландские Речи Атли*, 73)

Атли обманут, что дает Гудрун возможность осуществить возмездие, сначала дав ему насытиться его плотью собственных детей, а затем поведав ему, что он только что сделал. Певец придает теме больший размах, изобразив сперва отвращение, испытываемое Гудрун к собственным детям, ибо они еще и отпрыски Атли, а затем показывая всю глубину ненависти к умирающему на ее глазах мужу. Поэт заворожен характером Гудрун и старается дать ему собственную трактовку. Его героиня отличается от Гудрун из «Песни об Атли» тем, что она руководствуется не внезапным порывом души, а горькой и давно вынашиваемой ненавистью к Атли. Мы понимаем, как давно она ждала подходящей минуты, и гибель братьев лишь венчает годы страданий, испытанных ею по вине мужа. Вот почему Гудрун наслаждается и упивается своей местью. Вечное унижение и дурное обращение ожесточили ее сердце. По сравнению с «Песнью об Атли» ее образ здесь — плод более утонченного искусства, но это все еще героический характер, живущий в героическом мире. Позднейший поэт мастерски использовал все элементы прежнего сказания и сумел по-новому их осмыслить, придав их изображению новую силу и глубину.

В целом традиция героической поэзии, как бы она ни развивалась, обычно сохраняет основные составляющие предания, а вместе с ними и некоторые более мелкие детали, которые тоже воспринимаются как неотъемлемая его часть. По мере того как традиция уходит все дальше от своих истоков и во времени, и в пространстве, она вбирает в себя новые точки зрения и приспосабливается к особенностям нового мировосприятия, но все же ощущает необходимость оставлять определенные элементы сказания незыблемыми. Но это только полдела, и безусловно, данная сторона функционирования традиции и более

обыденна, и более привычна для публики. Однако зачастую приходится вводить и совершенно новые сюжеты, и тогда цель уже не в том, чтобы хранить верность заданной схеме, а в способности согласовать эти новые темы с требованиями древней стилистики и мировосприятия. Конечно, с такой задачей легко справиться в период расцвета героической традиции: тогда деяния героического века каждый день дают пищу для новых сюжетов. Так, наверное, обстояло дело в эпоху, когда различные германские народы закладывали фундамент для множества героических легенд; так происходило, вероятно, и в Киеве, когда русская героическая поэзия достигла своей зрелости. Но проблема становится куда более сложной, если круг сказаний уже сложился, а потом внутрь его начинают проникать сюжеты, основанные на совсем недавних событиях.

Все песни «Старшей Эдды» рассказывают о германском героическом веке; но в Норвегии появились и другие поэмы, говорившие о временах не столь отдаленных. Две из них явно имели героическую окраску и созданы были примерно в ту же эпоху, что и ранние эддические поэмы. «Битва при Хаврсфьорде», по-видимому, возникла вскоре после 872 года, а «Речи Хакона» — около 960 года[33]. В обоих произведениях повествование ведется в героической манере и посвящено героическим же деяниям: в первом описана битва, сделавшая Харальда Прекрасноволосого владыкой Норвегии, во втором — другое сражение, в котором Хакон I Добрый разгромил своих врагов, но сам погиб от ран. Оба принадлежат континентальной традиции, отличающейся от древнеисландской более тщательной стилистической отделкой и постоянным использованием четырехстрочной строфы. Это сближает подобные песни с балладами, но в них тем не менее четко прослеживается героический взгляд на мир. В обоих случаях певцы стремятся описать главные события, происходившие на поле брани, уделив должное внимание ключевым моментам сражения. Если первая песнь напоминает панегирик, то вторая близка к плачу, что свидетельствует об определенной нерешительности, с которой каждый поэт выбирал подходящую для себя форму поэтического произведения.

[33] Kershaw. P. 88 ff.; P. 101 ff.

И действительно, если присмотреться к обеим поэмам и признать, что авторы намеревались придать им героический характер, можно заключить, что авторов не очень-то удовлетворяла старая форма повествования, да они и не чувствовали себя в ней совсем свободно. Несомненно, героическая песнь была для них способом возвысить современные им события до великих деяний древности, но они не до конца владели этим мастерством и то и дело допускали в нем огрехи. Рассказ в «Битве при Хаврсфьорде» не столь четок и ясен, как того требует героическое повествование. Виной тому не множество аллюзий, из-за которых порой нелегко читать и «Беовульфа», и даже «Битву в Финнсбурге»; но там они возникают потому, что и певцу, и аудитории был прекрасно знаком предмет героической песни. В данном же случае мы скорее сталкиваемся с недостаточным владением теми средствами, которые придают изложению яркость и достоверность. Конечно, мы готовы допустить, что слушателям были известны упомянутые события и им не составляло труда понять, что кроется за фразами типа «страшный властитель Утстейна». Но гораздо большей бедой оборачивается неумение извлечь максимум из описания: возникает ощущение неясности и незавершенности, и картина поэтического действия не складывается. Критический момент наступает, когда Харальд, атакованный Кьётви с моря, на своих кораблях выходит ему навстречу, чтобы решить дело в морском сражении. Тогда Кьётви предпринимает маневр, который мог бы оказаться чрезвычайно интересным, если бы только можно было сообразить, что, собственно, он сделал, но певец нам не очень помогает:

> У Косматого земли устал оспаривать,
> Спрятался вождь толстошеий за остров.

Начинается стычка, и ясно, что люди Кьётви храбростью не отличаются: они прячутся под лавками и прикрывают спины щитами. Все это более или менее понятно и достаточно занимательно, но все же общая картина боя остается туманной. Складывается впечатление, что поэт, стремясь поведать новую повесть на старый манер, обнаружил, что ему это, в сущности, не под силу. Поэтические принципы его эпохи, любя-

щей опущения и аллюзии, встали у него на дороге и сбили с пути прямого и последовательного повествования.

В «Речах Хакона» Эйвинд Финнсон (Губитель Скальдов), живший на век позже автора «Битвы в Хаврсфьорде», столкнулся с еще более сложной задачей. Прежде всего он посчитал необходимым ввести в свой рассказ некий божественный аппарат, для чего ему понадобилось собрать у ложа умирающего Хакона валькирий, поющих о его кончине. Он слышит их, и вся вторая часть поэмы содержит речи, которыми валькирии обмениваются с конунгом. Это может казаться возвращением к очень древним поэтическим представлениям, согласно которым боги свободно общались с людьми, но скорее мы имеем дело с новым приемом: обитатели Вальгаллы призваны создать некий религиозный фон и завершить рассказ подобающей моралью. На практике это приводит к тому, что большая часть произведения занята не героическим действием, а размышлениями о том, что ждет Хакона после смерти, а это лишает поэму героического пафоса. В конце песни морализаторская установка автора заявлена уже прямо в словах о том, что смерть и запустение постигли землю с тех пор, как «Хакон ушел к языческим богам». Не похоже, чтобы в этих богов верил и сам поэт, и, отдавая им дань, он лишний раз подчеркивает некую неловкость в обращении с выбранным поэтическим предметом. Во-вторых, он не совсем представляет, какой размер подходит для подобной поэмы. Первые два и последние четырнадцать четверостиший написаны *ljóðaháttr*, или «размером заклинаний», а промежуточные семь строф — *málaháttr* — «размером речи». Для столь причудливой метрической организации у поэта есть свои резоны. «Речевым размером» он пользуется для описания битвы, а к «размеру заклинаний» он прибегает во вступлении и в сцене беседы конунга с валькириями. Он явно решил, что разный предмет требует и разного метра, а потому и построил произведение именно так. Но в результате гармонии не возникает: нельзя избавиться от ощущения, что песнь была написана человеком, столь чуждым прежней стилистике героического повествования, что все его усилия изложить в традиционной манере современный сюжет так и не увенчались успехом. Два норвежских произведения показывают, что в пору расцвета героичес-

кой поэзии в Исландии, где она опиралась на многолетнюю традицию, на ее родине она уже клонилась к закату, и поэтам было совсем непросто приспособить новые темы к ее законам.

Норвежским стихотворным произведениям, от которых веет подобной неуверенностью, можно противопоставить англосаксонскую «Битву при Мэлдоне», датируемую 991 годом, по меньшей мере двумя веками спустя после «Беовульфа». Следует признать, что в создании героической поэмы автор «Битвы при Мэлдоне» добился потрясающего успеха, и произведение смогло занять видное место в англосаксонской традиции. По духу оно более героично, чем «Беовульф», а по типу более напоминает повесть о битве, вроде «Битвы в Финнсбурге», но отличается от нее большей решительностью и прямотой повествования. И общий пафос, и само содержание «Битвы при Мэлдоне» подчеркнуто героичны. Твердость в принятии трагического решения, возвышенность духа участников сражения изображены столь убедительно, что большего нельзя и желать. Поэт чувствует величественность события и понимает, что оно заслуживает прославления в героической песни. Тем самым перед ним тоже встает проблема, как приспособить традиционные методы этого искусства к изображению нового предмета. Он прибегает к архаичному размеру и формульному языку, но, четко сознавая ограниченные возможности древнего стиля, не подчиняется слепо его канонам. Последовательность событий выдержана гораздо строже, чем в «Беовульфе», а смысл сказанного выражен гораздо четче, чем это делает автор «Битвы в Финнсбурге». Нет ни возвращений к одному и тому же, ни излишних дополнительных оговорок, которые порой затрудняют чтение ранних произведений англосаксонской поэзии, а четко выстроенная цепь взаимосвязанных событий, ведущих к кульминации и финальной развязке, обнаруживает ясное и безупречное композиционное чутье. Певец пользуется приемами старого искусства, но при этом изображает недавние события точно и тщательно, так что достоверность рассказа не вызывает никаких сомнений.

Традиционные темы возникают в «Битве при Мэлдоне» лишь время от времени, но в одном случае можно непосредственно показать, что образ, использованный поэтом, восхо-

дит к более древней эпохе. Речь идет об описании кружащих над полем брани орлов и воронов, ждущих возможности попировать над трупами павших. Тема встречается уже в «Беовульфе» и, по всей видимости, была унаследована от еще более древней общегерманской поэтической традиции. Стоит, пожалуй, сравнить ее трактовку в четырех англосаксонских поэмах. Итак, «Беовульф» (3024–3028):

> ... черный ворон,
> Орлу выхваляющийся обильной трапезой,
> Ему уготованной, и как он храбро
> На пару с волком трупы терзает.

Далее, «Битва в Финнсбурге» (35–36):

> Трупами обескровленными – кружит над ними ворон
> Исчерна темно-бурый.

«Битва при Брунанбурге» (60–65):

> На поле павших лишь мрачноперый
> Черный ворон клюет мертвечину
> Клювом остреным, трупы терзает
> Угрюмокрылый орел белохвостый,
> Войностервятник, со зверем серым,
> С волчицей из чащи.

И, наконец, «Битва при Мэлдоне»:

> Вот взволновалось войско, вороны кружат,
> Орел воспарил, стервятник, крики на поле.

У каждого певца свой подход, но все они используют привычную и традиционную картину. В описании из «Беовульфа» больше красок и воображения, но и сцена из «Битвы при Мэлдоне» поражает своим реализмом и предвосхищением ужаса грядущей бойни.

Однако далеко не все традиционные элементы автор «Битвы при Мэлдоне» мог включить в свое повествование с такой же легкостью, и на одном примере можно показать, как четко он осознавал свою задачу и с каким мастерством справлялся с ней.

Певец изображает масштабную битву, в которой рядовые воины едва ли менее важны, чем предводители войск. Поскольку для него это простые англичане, бьющиеся за короля и отечество, он не может обойти вниманием второстепенных персонажей, но вырабатывает собственный способ их изображения. Он заставляет разных мелких героев совершать значимые поступки. Например, Дуннере — человек, не занимающий высокого положения и не совершивший ничего выдающегося, но именно он говорит от лица всех воинов в минуту гибели Бюрхтнота:

> Тогда же Дуннере, простолюдин, воскликнул,
> Тряс он дротом, среди рати взывая,
> Всех в этой сечи просил за Бюрхтнота:
> «Тот не отступит, кто мстить задумал,
> И жизни не жалко за дружинноводителя».
> (*Битва при Мэлдоне*, 255–259)

Точно так же, когда англичане идут в битву, различия в настроениях войска показаны в противопоставлении родственника Оффы и Эадрика: последний готов неуклонно выполнить свой долг, а первый относится к своим обязанностям слегка легкомысленно. Потому поэт сводит их вместе и описывает поведение каждого:

> Тут Оффы родич, воочию убедившись,
> Что труса не празднует ратный начальник,
> Сам высоко сокола любимого
> Пускал с руки и кинулся в сечу —
> Все узнали, что знатный отпрыск
> Не бежит сражения, коль обнажил он лезвие.
> Эадрик тоже этому следовал,
> Поспешая за вождем дружинным, он держал, копейщик,
> Древо дрота — не дрогнет воитель,
> Пока рука его клинком широким
> И щитом владеет, он в том поклялся,
> Что в брань направится поперек господина.
> (*Битва при Мэлдоне*, 5–16)

«Битва при Мэлдоне» изобилует подобными образами. Благодаря им, поэт может описать, как бьется целое войско, и тем самым выходит за рамки привычной повествовательной

техники, делая свою поэму поистине национальным памятником англичан.

Изначальный цикл русских героических песен сформировался вокруг фигуры князя Владимира Киевского, однако каждое столетие добавляло к нему новые сказания, особенно начиная с эпохи царствования Ивана Грозного в XVI веке. Похоже, что певцы не испытывали особых сложностей с изображением новых персонажей по правилам старой стилистики. Подобно героям древности, у них тоже появляются и постоянные эпитеты, и характерные способы описания. Процесс отработки таких приемов уже очевиден в поэмах, записанных в 1619 году Ричардом Джеймсом, в которых Иван Грозный именуется «православным царем» или «грозным царем», а Лжедимитрий — «Гришка Отрепьев, злой расстрига». Той же эпохе принадлежали и иные определения, вроде «зла еретница, безбожница» для жены Лжедимитрия полячки Марины Мнишек или «свет Борис Годунов». Подобная техника развивалась и в последующие столетия, от которых до нас дошли такие выражения, как «большой боярин, атаман стрелецкий» или «неприятель-вор француз» (о Наполеоне). Точно так же и в недавние годы, когда певческий репертуар расширился за счет произведений о революции и гражданской войне, сказители без особых затруднений находят подходящие эпитеты для своих персонажей. Марфа Крюкова подыскивает для современных героев нужные формулы типа «Ленин-вождь» или «Колчак-адмирал» и разграничивает с помощью определений второстепенных персонажей: «Фурман-комиссар», «Катерина-пулеметчица». В рассказе об арктической экспедиции Отто Шмидта сам Шмидт становится «по колен бородой», а спасшие его летчики «ясными соколами». В «Сказании о Ленине» герои революции предстают как «Клим кузнец, славный Ворошилов» или «герой, казак красный Буденный с тихого Дона», а жена Ленина Крупская именуется «верной помощницей, верной навеки». Так поступают и другие певцы; вот, например, Никифор Кигачев описывает думы Ленина, как спасти Москву

> От кровавых генералов царскиих,
> От бандитов — офицеров-золотопогонников,

От белых шаек разбойничьих,
И контрреволюционных шпионов внутренних[34].

В противовес этим врагам защитники революции именуются «богатырями сильными советскими» или «храбрыми русскими воинами могучими». Немало эпитетов пришло из прошлого, но они поставлены в новые сочетания и приобретают новую окраску.

В современных песнях старые темы и приемы используются постоянно, в результате чего новые сюжеты оказываются встроенными в привычный героический мир. Порой выдающимся фигурам недавнего прошлого древний наряд оказывается не совсем по плечу, но у певцов есть все основания придавать им традиционный облик, поскольку герои настоящего воспринимаются как продолжатели дела героев старины и оттого равновеликие им. Вот почему герой революции Чапаев в изображении анонимного карельского певца и Петра Рябинина-Андреева унаследовал некоторые таланты Вольги или даже мудрого Бояна из «Слова о полку Игореве»:

Рыбой-щукой нырять да во синих морях,
Серым волком рыскать во чистых полях,
Птицей-соколом летать под синим облачком[35].

Так и жена Ленина Крупская залечивает ему рану вполне традиционным способом:

Сама выбегала из своей из горницы,
Добегала она до зелена садочка,
Рвала она да муравую траву,
Рвала разные листочки зеленые,
Нарвала да принесла она,
Да накладывала на раночку горячую[36].

Когда Иван Фофанов изображает собирающегося на войну Ворошилова, он вновь прибегает к традиционному способу изображения вооружающегося и снаряжающего своего коня богатыря:

---

[34] Астахова. С. 377.
[35] Нечаев. С. 291; Рябинин-Андреев. С. 118.
[36] Попов. С. 44.

Одевал как ён одежу военную,
Ну шинель-то одевал сукна серого,
Ну доспехи еще ён да богатырьскии,
А шол-то еще ён-то во конюшеньку,
Во тую ли как стойлу лошадиную,
Ну брал ён коня богатырского,
Брал за повод он да за шелковенькой,
А выводил-ли ён коня со конюшеньки,
А со той-ли стойлы лошадиную[37].

Все действия изображаются в полном соответствии со старой стилистикой. В конце концов, современный герой очень похож на древнего богатыря, а значит, и описывать его надо точно так же.

Отталкиваясь от привычной манеры, певцы порой действуют и более тонко. Во многом сохраняя традиционные образы, они одновременно привносят в повествование некие черты современной действительности, в результате чего возникает изящная двусмысленность, в которой прошлое и настоящее искусно слиты воедино. Так, например, Марфа Крюкова в своем сказании о Чапаеве рассказывают о том, как герой в юности стал бродячим певцом:

Тогда сделал Чапай себе гуслицы веселые,
Он стал ходить по городам да по деревенькам,
Он играет-то в гусли звончаты,
Пропевает песни про Емельку Пугача
Да про Стеньку Разина[38].

На первый взгляд, Чапаев предстает в качестве второго Садко, новгородского певца, но песни, которые исполняет Чапаев, отмечены особой чертой: Пугачев и Разин — вожди знаменитых восстаний прошлого и тем самым чрезвычайно подходят для юного певца-революционера. Схожим образом Кигачев умело вносит в свое описание Сталина, готовящегося к решительным действиям в гражданской войне, реалистические черты, узнаваемые каждым советским человеком:

[37] Астахова. С. 259.
[38] Андреев. С. 508.

Тут поднялся да на резвы ноги
Сильный могучий молодец
Богатырь Иосиф свет Виссарионович,
Стал он по палатушкам похаживать,
Стал он кудри свои поглаживать
И усы свои позакручивать.
Стал он трубочку покуривать.
А сам говорит таковы слова[39].

Здесь можно уловить отзвук песен об Иване Грозном, где он тоже прохаживается взад-вперед по своим палатам, расчесывая волосы частым гребнем[40], но Кигачев, основываясь на традиционной теме, строит новый образ национального героя, предстающего в знакомом обличье.

Иногда певцы нашего времени обращаются с традиционными темами еще более смело, придавая современным картинам архаическую форму, которая, возможно, им даже больше подходит, чем кажется на первый взгляд. Это позволяет сделать новейшие события, которые могут иначе представляться достаточно отдаленными и малореальными, более понятными для слушателей. Марфа Крюкова прекрасно владеет этим приемом: в особенности ее мастерство проявляется в «Сказании о Ленине», где путь вождя обрисован так, что он во многом оказывается схожим с древним героем-богатырем. В сцене, где встречаются брат Ленина Александр и император Александр III, царь получает замечательное прозвище: он именуется Идолище, то есть так, как в старинных былинах называли полумифических властителей-язычников, по описанию почти неотличимых от чудовищ. Юношу проводят к царю, и тот приветствует его словно какой-нибудь людоед, заставший героя в своей пещере:

Скоро-скоро пробуждался сам царь,
Прохватился он от сна от жирного,
Тут уж царь растреложился, разъярился:
«Как ты смел, разбойник, супротивник мой,
Как ты смел подойти ко мне?»

---

[39] Андреев. С. 377.
[40] См. выше, с. 134.

Как скочил Идолище со трону со высокого,
Размахнулся своей он рукою правою,
Подбросил добра молодца кулачищем на сыру землю.
Вынимал тут царь из пазухи кинжалище булатное,
Он хотел вспороть да груди белые,
Дак не привелось да погубить его[41].

Крюкова разрабатывает тему дурного царя в своем крестьянском воображении, и он у нее становится традиционным чудищем. Несомненно, именно так она себе его и представляла, так что ее трактовка должна была показаться правильной и достоверной. К схожей технике она прибегает и позже, когда описывает покушение на жизнь Ленина и нанесенную ему рану. Злодейка отождествляется со змеей, так что до конца остается непонятным, кто же она на самом деле — женщина или настоящая змея:

Змея лютая подкралася,
Она ужалила, ударила вождя Ленина,
Немного не дошла до милого сердечушка,
Она сделала рану очень глубокую,
Очень глубокую, злодейка, очень ядовитую[42].

За этим стоят сказания типа былины о Добрыне и змее, где герой бьется с ядовитым чудовищем и сам оказывается на краю гибели. Старая тема всегда наготове, и Крюкова пользуется ею, чтобы наглядно представить совсем недавнее происшествие.

Однако не все современные события можно трактовать подобным способом, и порой поэты испытывают сложности, имея дело с предметом, подходящим для героической песни, но для которого не находится достаточно удачных параллелей в традиционном былинном материале. Такова волнующая история об арктическом походе Отто Шмидта, который, с точки зрения русских певцов, безусловно, заслуживал прославления в песне. Так, карельский певец придает особое значение тому моменту, когда путешественники вынуждены покинуть

[41] Андреев. С. 524.
[42] Попов. С. 44.

корабль, найти себе убежище на дрейфующей льдине и постараться выжить на ней:

Как наехали они на большую гору,
Ледяную гору высокую,
Вот и сжало кораб льдами сильными[43].

Капитан не теряется и делает все от него зависящее, чтобы справиться с тяжелыми обстоятельствами:

Тут собранием план раскинули,
Начертили его как бы лагерю,
И пришлось проспать ночь холодную
Как на тех на льдах на холодных:
Но измучились ведь от выгрузки,
И заснули они сном богатырским.
Тут как гибель была — лед раздвинуло,
Но не в страх пришла эта трещина,
Как дружина-то не испугалася[44].

Беспрецедентная ситуация описана здраво и реалистично и при этом легко укладывается в привычную манеру повествования. Крюкова, рассказывая о той же экспедиции, уделяет внимание другим ее сторонам. Она знает, что путешествие предпринято в научных целях, но ее главным образом интересуют героические и драматические его аспекты. Вот почему Сталин, отдающий приказ Шмидту и его людям, так похож на князя Владимира, посылающего своих богатырей в неизведанные земли:

Вы слетайте в ту страну в саму дальнюю,
В саму дальнюю да во холодную,
Во холодную да во северную,
Куда ясны соколы никогда не летывали,
Добры молодцы никогда не проезживали,
Где люди добрые не проживали же[45].

В Арктике советские ученые наталкиваются на застрявшую во льдах итальянскую экспедицию генерала Нобиле, члены которой доведены до полного отчаяния:

---

[43] Нечаев. С. 288.
[44] Там же.
[45] Андреев. С. 503.

Да попали они во крушеньице,
Да впали они во великое несчастие:
Завелся между ними свирепый голод,
Они начали друг дружку есть да кушать[46].

Русские выручают измученных людей и далее приступают к выполнению своей основной задачи: исследованию Северного полюса. Соответствующая картина в изображении Крюковой достаточно проста, но проникнута подобающим уважением к силам природы

Смотрели-глядели они, как земля вертится,
Как вертится да вокруг кружается,
Кругом столба да обвивается,
Штоб всем от сонца было обогретьице,
Штоб знать было, когда идет же белый день,
Когда приходит ночка темная[47].

Открытие Северного полюса — непривычная тема для *былин*, но описано оно тем же традиционным языком и потому оказывается весьма близким теме далеких походов старых богатырей.

Подобно русским, узбеки в последние годы тоже сочиняли произведения о бурных событиях недавнего времени. В них тоже очевидно смешение старого и нового, традиционного словесного выражения и чувств современного человека. Поэма «Маматкарим-палван», сочиненная Фазилем Юлдашевым, повествует о классовой борьбе на заре революции. Хотя герой и выходец из богатой семьи, он решает бороться за народное дело. Противники стараются переманить его на свою сторону; особенно усердствует богатый бай по имени Эшмамат, который уговаривает его так:

Ты — мужественный джигит, тебя все уважают, но держишься ты как человек низкий, ищешь компании оборванных бедняков. Такой джигит, как ты, должен стремиться к высокому. Дружи с теми, кто выше тебя... держись общества баев. У тебя большой авторитет в народе, тебя зовут палваном (богатырем). Если хочешь, я возьму тебя в мой дом, усыновлю тебя, мы ведь одного племени с тобой, дам тебе богатство, подарю коня.

[46] Андреев. С. 505.
[47] Там же. С. 506.

Маматкарим отказывается, проявляя дух подлинного современного революционера:

> Ты согнулся от свого богатства, животом подпираешь луку своего седла. Ты пришел расхваливать себя и свое богатство. Не унижай меня, говоря, что от друзей моих я буду иметь мало пользы. Не думай, что всегда твое богатство останется при тебе, оно может перейти и к беднякам. Не надо мне твоего коня и халата — ты умеешь только обогащать себя, заставляя работать бедняков. Придет время, и для тебя наступит киямат (страшный суд)[48].

Маматкарим уже ознакомился с революционным учением и в разговоре со своими собеседниками, жалующимися на тяжелую долю бедняков, выдвигает некое теоретическое объяснение ситуации в обществе:

> Это правду они говорят. Богатство, земля — все в руках баев. Никогда мы не слышим, чтобы от баев требовали налоги, всегда видим, что бедные, которым даже жить негде, во всем виноваты[49].

Узбекского певца явно чрезвычайно интересует новое мировоззрение, пришедшее вместе с революцией, и он старается выразить эти взгляды доступными ему простыми средствами. Пока что его герой — достойный представитель нынешних революционеров. Но этого недостаточно. Он должен быть связан и с миром героической поэзии, и потому Маматкарим и получает эпитет *палван* (великий воин, богатырь). Со своими врагами он обходится так, как пристало герою на войне. Вот как он обращается к одному из них:

> Если будешь еще говорить, ты потеряешь свой авторитет. Свалив с коня, я брошу тебя на землю. Я разрублю тебя на куски. Иди своей дорогой, Эшмамат! Я заставлю пожелтеть лицо твое, подобное цветку. Если я разгневаюсь, я вырву у тебя оба глаза![50]

Хотя современная ситуация и представлена вполне достоверно, с четким пониманием ее значимости, тот факт, что все

---

[48] Жирмунский, Зарифов. С. 464
[49] Там же. С. 465.
[50] Там же. С. 466.

происходит в наши дни, не мешает герою вести себя и говорить, следуя лучшим образцам, унаследованным от богатырей прошлого.

Конечно, можно предположить, что современные русские и узбекские поэмы чересчур погружены в современную действительность и оттого приспособление их тематики к традиционной технике и героическому мировоззрению выглядит не вполне естественным и кажется своеобразным *tour de force*. Более того, если учесть, что власти поощряют певцов, можно заподозрить, что мы имеем дело не с объективным изображением, а со скрытой формой пропаганды. Но это слишком узкий взгляд на вещи. В своих историях певцы говорят от чистого сердца. Их волнуют современные события, они хотят воспеть их, но у них в распоряжении есть только та техника, которую им передали предки. По-своему они стремятся достичь той же цели, что и автор «Битвы при Мэлдоне». Некоторые современные образы, пожалуй, не очень вписываются в такую архаичную схему, но совсем не обязательно, чтобы певец или его слушатели придерживались такого же мнения. Когда русский певец повествует о полярной экспедиции, а узбекский — о пролетарском восстании, они все же рискуют меньше, чем сербский сказитель, так описывающий время Балканской войны 1912 года:

> К телефону царь тогда подходит,
> К телефону зовет Энвер-бега[51].

Для сказителя телефон — интересная новинка, о которой стоит сказать. Но и здесь новация не сильно отличается от первого упоминания о пушках в поэмах XVII века. Если в мире войн и подвигов меняются какие-то внешние обстоятельства, поэт должен взять их на заметку, а традиционное искусство обычно достаточно гибко и позволяет певцу воспользоваться новыми возможностями.

[51] Кравцов. С. 96.

ГЛАВА 13

ВАРИАНТЫ ГЕРОИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ



ходство между отдельными видами героической поэзии в некоторых чертах повествовательной техники не означает, что они подобны друг другу во всех отношениях. Каждый народ привносит в свою поэзию собственные характерные особенности, придавая ей единую национальную форму. Поистине удивительно, когда в одной стране появляется множество разных поэм, столь сильно напоминающих друг друга, что они кажутся чуть ли не творениями одного и того же автора. Так, например, песни «Старшей Эдды» возникали в период с VIII по XII век н.э. на весьма широком пространстве — от Гренландии до Исландии, — но за ними явно стоит единое мировосприятие. И это отнюдь не уникальный случай. Героическая поэзия югославов, русских, киргизов и калмыков — плод творческих усилий разных поэтов, но у каждого из перечисленных народов мы сталкиваемся с поразительным единством мировоззрения. Безусловно, во многом оно обусловлено силой традиции, заставляющей певца излагать свои истории привычным способом, но это не единственная причина. В каждом отдельном случае местная традиция отражает особенности породившего ее общества. Героическая поэзия процветает в тех культурах, где жизнь подчинена неким принятым стандартам и мышление развивается по заданным направлениям. Бесписьменные культуры обычно гораздо более едины в своем мировосприятии, нежели те культуры, где чтение предполагает гораздо больший разброс взглядов и мнений. В них многое принимается на веру, задается меньше вопросов, а круг общепринятых убеждений гораздо шире. Собрания, на которых исполняется героическая поэзия, проникнуты неким единым сознанием — не только в том смысле, что все присутствующие по-

лучают удовольствие от представления, но и потому, что все руководствуются в своем восприятии одними и теми же критериями, основанными на принятых правилах, причем слушающие по большей части не отдают себе в этом отчета, а значит, не могут относиться к данным правилам критически. Хотя то, что немцы называют «Volksgeist», духом народа, и не является непосредственным творцом поэзии — она всегда плод деятельности личностей, — он тем не менее определяет ее природу и накладывает на нее некоторые ограничения: поэт — это на самом деле глас народа, к которому он обращается и чьи чувства и мысли разделяет. Поэтому героическая поэзия может пролить свет на потаенные глубины культуры, в которой она возникла, и показать мировосприятие и предпочтения своего народа.

В зависимости от структуры общества и жизненных условий можно выделить три типа героической поэзии. Первый можно назвать примитивным. Чаще всего такой поэзией обладают кочевые народы, занимающиеся пастушеством и скотоводством. У них нет городов, они не ведут оседлую жизнь и практикуют весьма ограниченное количество ремесел. Кочевникам-пастухам, для которых единственным временным пристанищем служит небольшая хижина, а единственным богатством — несколько коров или овец, естественно нужна поэзия, повествующая о захватывающих событиях, но исполнять которую можно практически в любых, самых неприхотливых условиях. У них устная героическая поэзия — это зачастую живое искусство, основанное на строгих правилах, но способное прекрасно выражать устремления и интересы людей, проводящих большую часть жизни, переходя с место на место, и жаждущих при этом услыхать про великие подвиги. По большей части единственные письменные тексты, которыми они располагают, — это священные книги, но даже они порой оказываются достоянием небольшого замкнутого сословия. Обычные люди, в том числе и занимающие достаточно высокое положение, находят развлечение в минуты отдыха, слушая песни или рецитации сказителей. Так в большей или меньшей степени обстоит дело и в наши дни среди узбеков, калмыков, якутов, айнов или осетин. Несмотря на то что эти народы уже не занимаются исключительно пастушеством, а

перешли к некоей форме сельского хозяйства и даже осели в деревнях, они все равно ведут во многом простую и единообразную жизнь. Это примитивные культуры в том смысле, что жизнедеятельность и организация общества в них достаточно просты. Для них героический идеал все еще реален; большинство людей так или иначе стремятся ему следовать, хотя нынешние власти и стараются ограничить наиболее сильные проявления подобных стремлений. Люди, стоящие выше по положению, могут отличаться от простонародья количеством принадлежащего им скота или лошадей или властными возможностями и уважением, которым они пользуются в обществе, но в принципе живут той же самой жизнью. Интересы, развлечения, манера поведения у них те же, что и у прочих членов общества. Исключительность их положения объясняется умением преуспевать в том, чем до известной степени занимаются и все остальные, или особенными личными качествами, благодаря которым они способны подчинить себе нижестоящих. В таких условиях возникает поэзия, которая, пожалуй, как никакая другая, способна отразить интересы всего общества в целом благодаря тому, что его устройство чрезвычайно просто.

Примитивная организация жизни и общества может перейти в иные, более продвинутые формы, и если такое случается, меняется и характер героической поэзии. Развитие может идти двумя путями в зависимости от нового типа социального устройства. С одной стороны, выделение некоего образованного и грамотного сословия на фоне того, что большая часть населения по-прежнему остается неграмотной, может сделать героическую поэзию достоянием исключительно пролетарских слоев; с другой — организация общества может приобрести жесткость и законченность, но прежняя однородность иногда сохраняется и в новых иерархических рамках аристократического устройства. Таким образом, героическая поэзия, следуя особенностям общественного развития, может стать либо аристократическим, либо пролетарским искусством, и эти два вида существенно различаются между собой. Ныне русские *былины* — пролетарское искусство, и они стали таковым по крайней мере уже в XVII веке, когда правящие круги России потеряли интерес к традиционной поэзии и стали

искать нужные для себя образцы в книгах. Хотя материалом для былин служат события давно прошедших времен, в настоящее время они отражают мировоззрение низших слоев общества, наложившее свой отпечаток на сказания о царях и князьях. То, что в России произошло благодаря формированию правящего класса и все большему отдалению его от простого народа, в иных странах стало результатом иностранного завоевания. За долгие годы турецкого владычества у болгар развилось пролетарское искусство, отражавшее взгляды простых крестьян и имевшее мало отношения к людям богатым и власть имущим. Несмотря на то что армянский герой Давид Сасунский — царь, защищающий свою страну от язычников, поэмы о нем тоже несут сильный отпечаток, наложенный годами русского и турецкого господства, и в итоге обнаруживают весьма отдаленное знакомство с героическим миром как таковым. В них почти не чувствуется героическая уверенность в себе и героическое величие. Действие по-своему забавно и очаровательно, но оно не преисполнено внутренней гордости, и ему недостает возвышенности стиля. Авторы этих поэм, по всей видимости, были самыми обыкновенными людьми, которые вели весьма простую жизнь и полностью утратили старый взгляд на мир, а потому они обращаются с доставшимся им по наследству материалом способом, для него в конечном счете чуждым.

В иных случаях героическая поэзия может развиться в форму искусства, близкую аристократам и даже властителям и королям. Когда скотоводство уступает место земледелию, а центрами власти и культуры становятся города, поэзия может сохраниться, приобретая при этом новые характерные черты. Старая социальная однородность поддерживается до тех пор, пока правящая элита разделяет интересы и мировоззрение подчиненных классов, но поэзия характеризуется большей полнотой и изяществом отделки в соответствии с новым, более высоким уровнем жизни. Вероятно, именно на этой стадии своего существования героическая поэзия обретает самую совершенную и привлекательную форму. Относительная стабильность общественного устройства создает условия и для развития героических идеалов, и для улучшения жизни, что, в свою очередь, расширяет представления о том, каким дол-

жен быть человек. «Эпос о Гильгамеше», «Беовульф», «Старшая Эдда», «Песнь о Роланде» и «Песнь о моем Сиде» — вот классические примеры, по которым мы судим и обо всех других произведениях того же рода. Примитивная стадия осталась позади, и эти поэмы рисуют картину более богатого и устойчивого существования. Описываемые в них народы — уже не кочевники. Гильгамеш правит «огражденным Уруком» и, безусловно, стоит выше рожденного в первобытной дикости Энкиду. С самого начала действие «Беовульфа» протекает в выстроенных на совесть дворцовых палатах; короли в поэме занимают твердое и высокое положение и общаются с властителями заморских земель. Песни «Старшей Эдды» связаны с двумя державами — гуннов и бургундов, — и правители каждой из них имеют собственный двор и владеют немалой территорией. В «Песни о Роланде» Карл Великий — император «милой Франции» со столицей в Ахене, а сарацины имеют роскошные замки в Испании. Хотя основное действие «Песни о моем Сиде» происходит на мавританской территории, главный герой — представитель феодального общества, вассал короля Кастилии, правящего своим государством с четко очерченными границами. В названных поэмах ощущение большей социальной защищенности сочетается и с более разработанным кодексом чести, и с таким изяществом и элегантностью предметов материальной культуры, которое невозможно на примитивной стадии развития. Героический мир достигает в них своего расцвета: ценность героя подкрепляется весомостью внешних обстоятельств, а превосходство его личности проявляется в наглядных знаках величия. От примитивных форм этот род поэзии отличается более широким и утонченным кругозором, а от пролетарского искусства — гораздо более глубоким пониманием сути героического мира, основанным на непосредственном восприятии, а не на отдаленных воспоминаниях, нарушающих и искажающих исходную картину.

Наиболее ярким примером поэзии такого типа могут служить гомеровские поэмы. При том, что «Илиада» повествует о героическом гневе, а «Одиссея» — о героической мести, развитие центральных тем постоянно перемежается множеством красочных и изящных отступлений, временами, как ка-

жется, даже выходящих за рамки условного героического мира и оказывающихся ближе к реальному состоянию вещей в мире людей. В «Илиаде» ахейские вожди живут в шатрах и, по сути, не имеют постоянного пристанища, но Троя — это огромный город с собственным устоявшимся образом жизни. В «Одиссее» в доме Одиссея, конечно, хозяйничают подонки, но все равно в нем поддерживаются прежние высокие стандарты гостеприимства и чистосердечного радушия, свойственные древнегреческой культуре. Множество деталей в возникающей в поэме картине повседневной жизни указывает на то, что ее герои тесно связаны с землей, а искусство является неотъемлемой частью человеческого существования. Дворцы Менелая и Алкиноя с их статуями, колоннадами и садами говорят о немалом богатстве; мебель, светильники, посуда, украшения, одежда, оружие свидетельствуют о высоком уровне развития ремесел. Широта и разнообразие мира, в котором живут гомеровские герои, находят достойное отражение в сцене изготовления Гефестом щита для Ахилла. На нем он изображает патриархальных царей, чьи подданные занимаются привычным для древних народов трудом: пасут стада, жнут, собирают виноград. Повседневная жизнь, служащая фоном для гомеровских поэм и порой резко и внезапно переходящая в героическое действие, изображена гораздо богаче, чем в других героических поэмах. Тем не менее эти поэмы поистине героичны во всех своих основных составляющих, а социальный фон в них ненамного отличается от того, что мы видим в «Беовульфе» или «Песни о Роланде». Во всех этих произведениях мы имеем дело с однородным обществом, на вершине которого стоят люди, ведущие такой образ жизни, который кажется их подданным правильным и достойным восхищения.

Итак, в самом общем виде героическую поэзию можно разделить на три типа: примитивную, пролетарскую и аристократическую. Три этих класса не являются полностью самодостаточными и замкнутыми: порой в одной и той же стране можно обнаружить различные типы героической поэзии. Скажем, сербохорватские косовские песни отмечены аристократичностью стиля и выбора изобразительных средств, а песни о народном герое Марко Кралевиче гораздо более приземлен-

ны, что указывает на то, что они были распространены в низших слоях общества. Причины подобного сосуществования двух разных видов героической поэзии можно обнаружить в самой истории Сербии. Поэмы о битве на Косовом поле проникнуты прежним независимым духом эпохи, предшествовавшей турецкому владычеству, а Марко — это герой времен турецкого господства, и песни о нем бытовали в среде угнетенного населения. Нечто схожее происходило и в новейшей Греции, где в поэзии значительная тяга к величественным свершениям и целям соседствует с гораздо менее возвышенными чувствами, имеющими несомненный оттенок некоей провинциальности. Это противоречие тоже может быть объяснено степенью воздействия, которое оказало на авторов этих произведений турецкое владычество. Но если приведенное деление героической поэзии на три типа и нельзя считать окончательным, оно тем не менее полезно, поскольку позволяет подчеркнуть определенную вариативность и продемонстрировать, что, несмотря на общность предмета, поэты обращаются с ним по-разному, и этим различиям в трактовке соответствует разная социальная подоплека, стоящая за поэтическими произведениями. Всякая героическая поэзия изображает действие, и прежде всего действие насильственное, но можно обнаружить множество отличий в том, что поэты допускают или опускают, и в их подходе к определенным традиционным темам.

Знаковым примером такой вариативности может служить описание женщин. Героическая поэзия не ограничивается описанием мужчин: женщины в повествовании появляются довольно часто, но трактуются их образы очень по-разному. На примитивной стадии им отведено место, отвечающее их роли в соответствующем обществе. Они — средоточие домашней жизни как таковой, хранительницы семейных уз, радушные хозяйки дома. К ним относятся как к некоему раритету, ибо в таких обществах от нежеланных детей женского пола зачастую избавлялись сразу после рождения, и потому взрослые женщины весьма ценились. Как следствие, они обладали немалым влиянием и властью. С ними советовались по серьезным вопросам, а словам их внимали с уважением, подобным благоговению перед оракулом. Так, несмотря на то что жен-

щинам отведено незначительное место в героической поэзии калмыков, певцы все равно считают необходимым сказать хотя бы несколько слов о жене Джангара, Рагини-дагини. Она считалась волшебницей, которую Джангар смог заполучить только после того, как поборол ее, хотя она многократно меняла свой облик[1]. Ее внешний вид под стать ее уникальным способностям:

> Светла она, как восходящее красно-желтое солнце; видна она, как поднявшееся огненно-желтое солнце. При свете ее — тучи расходятся, при блеске ее можно табун караулить. Взглянет вдаль — можно сосчитать малых рыбок в море (*Джангариада*, с. 148).

В сохранившемся тексте поэм о Джангаре она упоминается не часто, но ясно, что история о ее завоевании Джангаром была известна каждому и, без сомнения, рассказывалась в других, неопубликованных произведениях. Рагини-дагини — бесспорный пример королевы-колдуньи.

В чем-то схожая роль отводилась и выдающейся женщине нартского эпоса, Сатане (Шатане), которая одновременно была сестрой и супругой героя Урызмага. В этом статусе она становится своего рода матерью целого народа, который приходит к ней со своими печалями и рассчитывает, что она своей высшей мудростью поможет им. Она пользуется поистине безграничным уважением:

> Пойдем-ка все вместе, спросим-ка Шатану,
> Шатана и скажет, что делать надобно, —
> Хитрая из хитрых, из мудрых мудрая,
> Все знает Шатана о былом и будущем,
> Под землей и в небе ничего не сыщется,
> О чем Шатана не могла бы разузнать[2].

Мудрость Сатаны сродни знанию, которое приписывается шаманам, и потому вполне естественно, что в минуту нужды к ней идут за советом:

---

[1] Так, по-видимому, интерпретирует С. Боура следующую фразу из «Джангариады» (с. 100): «А супругу свою, волшебницу Рагини-дагини, он забрал, превращаясь в тысячу видов своих оборотней». — *Примеч. пер.*

[2] Дынник. С. 59.

Всегда ты с народом делилась мудростью,
Всегда к тебе нарты шли за советом,
Пришли мы и нынче к тебе за помощью[3].

Эта роль Сатаны вполне заслуженна. Обычно она способна разрешить любую проблему, с которой сталкивается. Именно она разгадывает загадочное послание Урызмага, захваченного в плен великаном, именно она возвращает с небес на землю Батрадза, когда нарты нуждаются в его помощи, именно она понимает, что убитый Урызмагом неизвестный юноша — их сын.

Особая роль женщин в примитивной поэзии усиливается и другими, менее необычными чертами. Женщина может оказаться волшебницей, но и в этом случае она продолжает исполнять свои привычные обязанности. Она управляет челядью и должна следить, чтобы слуги вели себе должным образом, например как следует развлекали гостей. Так, в киргизских поэмах жена Манаса Канышей пользуется немалым уважением как прорицательница, и потому особый вес и значение придается визиту к ней Манаса с Алмамбетом перед тем, как они выступают в поход против катайцев. Однако она еще и важная дама, превосходно справляющаяся со своими обязанностями и ведущая себя в соответствии со своим высоким статусом. Все ее занятия Алмамбет считает в равной мере важными и потому говорит о ней так:

Лучшая из гадальщиц она,
Лучшая из вышивальщиц она,
Лучшая из прях и ткачих.
Если раньше заглянем мы к ней,
Будет легче нам в землях чужих.
(*Манас*, с.94)

Алмамбет полагает, что для женщины предсказывать судьбы столь же естественно, как прясть или ткать. В итоге Канышей соглашается поведать о том, чем окончится поход, и говорит весьма пространно, сообщая множество полезных сведений метеорологического и географического характера, а также

[3] Дынник. С. 60.

называя места, где можно пополнить запасы воды и продовольствия. И это далеко не все ее царственные способности. В позднейшей версии «Манаса» и в других поэмах о ней Каныкей предстает истинной хозяйкой дома. В поэме «Заговор Кёзкаманов», где описано сватовство Манаса к Каныкей и их свадьба, она, находясь еще в доме отца, уже знает все тонкости обхождения, приличествующие людям ее положения[4]. Когда к ней приезжает Манас со своей дружиной, она, собрав девушек, принимает гостей с великой щедростью и радушием. Вместе со своими помощницами она предлагает им водку, дарит доспехи, рубашки, штаны, сапоги, заботится об их лошадях. Каныкей в представлении киргизских певцов воплощает идеал женственности, это супруга, достойная великого героя, который полагается и на ее советы, и на ее щедрость и гостеприимство в качестве хозяйки его дома.

В определенных обстоятельствах такие женщины оказываются готовыми и к активным действиям. Подобно тому как Сатана принимает участие в военных советах и способна перехитрить врагов своего мужа и сына, Каныкей тоже при необходимости может действовать силой. Кровные узы требуют от нее заботиться и хранить верность своим родным, и потому, когда два калмыка убивают ее сына Семетея, именно она мстит за него, и тут выясняется, что за изящной внешностью кроется железное сердце. Когда враг в ее руках, она говорит:

> Дай мне глоток крови
> От крови Канчоро,
> Я напьюсь его крови, дитя,
> И, выпив ее, с радостью умру[5].

Она выполняет свою угрозу: честь удовлетворена. Каныкей не единственная киргизка, способная на решительные поступки. В «Хане Джолое» сам герой не такая сильная личность, как его жена Ак Сайкал, которая несколько раз спасает ему жизнь, а

---

[4] Radlov V. S. 237. В последующих изданиях эпизод со сватовством относят обычно к другому циклу сказаний о Манасе, предшествующему циклу о заговоре Кёзкаманов. См.: *Манас. Киргизский героический эпос.* М., 1988. Т. 2. С. 576 и след. — *Примеч. пер.*

[5] Idem. S. 370.

когда из-за его собственной глупости она уже не в силах ничего для него сделать, воспитывает его сына, чтобы он отомстил за отца. Когда же приходит время, она собственной рукой наносит смертельный удар их общему врагу[6]. Такие свершения — удел не только киргизских женщин. В одном из якутских олонхо, «Шаманки Волюмар и Айгур»[7], две шаманки совершают подвиги в духе героев-мужчин, побеждая демонов и с успехом сходясь в открытом единоборстве с мужчинами. Хотя на примитивной стадии женщинам и приписываются магические способности, они не обязательно прибегают к этим сверхъестественным возможностям в минуту опасности, но иногда предпочитают утверждать свое равенство с мужчинами, полагаясь на силу собственных рук.

В героической поэме, относящейся к пролетарскому типу, отношение к женщинам существенно меняется. В России и в Армении, а также в значительной мере и в Югославии представление о женщине сводится к знакомой поэту реальной картине. Они уже не пророчествуют и не занимаются колдовством, с ними не советуются по вопросам большой политики. Потере провидческих способностей сопутствует и утрата воинской доблести. В отличие от своих якутских и киргизских сестер, сербские и армянские женщины не берутся за оружие. Правда, на Руси ситуация была немного иной. Очевидно, что *по(а)оленицы*, или женщины-воины, занимали определенное место в русских героических песнях. О них обычно упоминается в формульных зачинах былин, где перечисляются гости при дворе князя Владимира. На этом основании можно предположить, что они были отчасти сродни яростным воительницам из древнескандинавских легенд. Однако в дошедших до нас текстах они в целом играют несущественную роль. Мы можем почти шаг за шагом проследить, как снижалась значимость этих образов и падал интерес к ним. В одной истории *поленица* вполне отвечает требованиям, предъявляемым к подлинной героине. Едучи в чистом поле, Добрыня Никитич встречает могучую девицу-воина по имени Настасья. Он тщетно пытается взять над ней верх, она хватает его за волосы,

[6] Radlov V. S. 390.

[7] Ястремский. С. 122 и след.

стаскивает с коня и засовывает себе в карман. В конце концов она освобождает богатыря, взяв с него слово, что он женится на ней[8]. Здесь мы явно имеем дело с пережитком древнего образа *поленицы*-великанши. Показательно, однако, что, как только Настасья выходит замуж за Добрыню, ее характер сразу меняется и она становится милой домохозяйкой. Если бы она сохранила и впоследствии свои изначальные черты, то люди позднейших эпох так и не смогли бы вообразить, что за семейная жизнь уготована с ней Добрыне, — оттого Настасья и становится куда менее величественной и ужасной.

С неким исключением из общего правила мы сталкиваемся в Болгарии, где женщины все еще могут выступать в героической роли наравне с мужчинами. В одной песне девушка Бояна закладывает свое платье, чтобы стать во главе отряда воинов. Ее способности подвергаются сомнению, и она должна пройти несколько испытаний: послать стрелу сквозь подвешенное на дереве кольцо и перепрыгнуть через девять сабель. Бояна первенствует во всех состязаниях, и ее признают воеводой. У нее появляется возможность проявить смелость и находчивость в тот момент, когда мимо в карете проезжает богатая турчанка Керима с большой охраной. Бояна останавливает ее и требует денег. Та отказывается, и Бояна решает взять их силой, убивает охранников и угрожает убить Кериму. Теперь уже сама Керима предлагает ей деньги, но уже поздно:

Говорит Бояне Керима:
«Сестра моя, любимая Бояна,
Я отдам тебе мое серебро,
Но молю, не лишай меня ты жизни;
Я у матери одна лишь дочь,
И сговорена совсем недавно я,
Я обещана, пока не замужняя».
Усмехнулась тут Кериме Бояна,
Саблей голову ей срубила,
Кликнула затем своих юнаков:
«Эй, юнаки, верные, сбирайтесь,
Где вы были, сюда приходите,
Золото возьмите, унесите,

[8] Рыбников I. С. 147 и след.

Сколько сможете, берите,
И потом идите все к своим юнакам,
Я поеду в этой вот карете»[9].

В условиях постоянного сопротивления туркам болгарские женщины порой могут проявлять суровость и жестокость, обычно свойственные только мужчинам.

Певцы-болгары могут наделять подобными качествами не только своих женщин, но иногда и представительниц прекрасного пола, занимающих высокое положение в других краях, а потому непосредственно им не знакомых. Героиней одной из песен является императрица Московии — возможно, Екатерина II. Вначале она заявляет, что ни султан, ни визирь ей не указ, и в результате против нее выступают семьдесят пашей с огромной армией. Они грозят ей войной, но ответ полностью отвечает представлениям простых людей о великой царице:

Тогда царица Московии их попросила
Дать ей время, чтоб сделать прическу,
Сделать прическу и собрать войско.
Не дали ей отсрочки семьдесят пашей.
Как солнце сияли клинки их сабель,
Как дождь проливной свистели их пули.
Тогда разгневалась царица Московии,
Вскочила на коня, не убравши косы,
Три дня и три ночи с ними билась
И убила семьдесят пашей,
Собрала их семьдесят голов,
Послала их султану и визирю.
«А если есть у султана и визиря
Еще семьдесят и семь раз по семьдесят,
Пусть шлет, я с ними справлюсь»[10].

Именно так, по мнению болгар, должна вести себя с турками женщина-патриотка, и в данном образе есть нечто и от древней воительницы-*поленицы*.

В героической поэзии пролетарского типа жены и матери заботятся о своих мужчинах и изо всех сил стараются избавить

[9] Dozon. P. 24 (*букв. пер.*).
[10] Ibid. P. 70 (*букв. пер.*).

их от неприятностей, которыми грозят их порой безрассудные действия. Такие женщины могут занимать достаточно высокое положение, но они все равно ведут себя как благоразумные и осторожные крестьянки. Они пользуются достаточно большой свободой и обладают немалым влиянием, но все это служит не для вящей собственной славы, а во благо мужчин. В русских былинах мы встречаем множество замечательных женщин, оберегающих родных им мужчин. Это могут быть любящие жены, вроде супруги Ставра Годиновича, которая переодевается мужчиной и преодолевает множество препятствий при княжеском дворе ради того, чтобы ее усилия вытащить мужа из темницы в конце увенчались успехом[11]. Это могут быть любящие матери, вроде матери Дюка Степановича, которая остерегает сына от пьяной похвальбы, а потом, когда он все же не удерживается, избавляет его от неприятных последствий хвастовства[12]; или матери Соловья Будимировича, сопровождающей сына в торговых путешествиях и проводящей бóльшую часть свободного времени в молитвах о благополучии сына[13]; или матери Василия Буслаева, которая запирает сына, чтобы тот, не на шутку разойдясь, не поубивал слишком много своих соседей[14]. Эти женщины зачастую сталкиваются с непредвиденными ситуациями и вынуждены вести себя необычным образом, но всегда присущие им преданность и здравый смысл позволяют справиться с любыми обстоятельствами.

У южных славян есть не менее замечательные хранительницы домашнего очага — в особенности это видно в песнях о Марко Кралевиче. Мать великого героя принадлежит к гораздо более обыденному миру и дает ему разумные советы, надеясь умерить его чересчур амбициозные порывы. Вот почему она побуждает сына заняться более полезным и мирным трудом, вместо того чтобы гоняться за турками:

О сынок мой, Королевич Марко!
Ты набеги прекрати лихие,
Зло добра вовеки не приносит,

[11] Рыбников I. С. 202 и след.
[12] Там же. С. 98 и след.
[13] Гильфердинг I. С. 517 и след.
[14] Рыбников I. С. 368 и след.

И твои кровавые рубашки
Мне стирать, старухе, надосло,
Лучше б, Марко, ты ходил за плугом
Да пахал бы горы и долины,
Сеял бы кормилицу-пшеницу,
Вот и были б мы с тобою сыты![15]

Марко честно пытается сделать то, что она просит, но в итоге только убивает еще несколько турок. Очевидно, его матери суждено вечно наблюдать, как ее добрые советы каким-то образом все равно оборачиваются неладным. То же самое случается и когда она убеждает Марко, что тому пора жениться, и с радостью узнает, что он и сам не прочь. Но дальше все опять идет наперекосяк. Мать советует Марко пригласить в свидетели на свадьбе важных людей, вроде венецианского дожа[16]. Но когда дож приезжает, он чуть не расстраивает всю женитьбу своим разнузданным поведением и чрезмерным вниманием к невесте. Образ матери Марко с ее практичной смекалкой служит забавным контрастом к деяниям ее сына и в то же время дает возможность высказать о них несколько более приземленное суждение. В ней нет ничего от той яростной привязанности, которую выказывают к своим родным матери, изображаемые в примитивных формах героической поэзии.

Схожую роль играют женщины в армянских поэмах. Здесь тоже общепринятый тип — женщина из деревни или с небольшого хутора с ограниченным кругозором и скромными стремлениями, которая волею обстоятельств оказывается в центре великих событий, основными участниками которых являются мужчины, чьи цели и побудительные мотивы остаются для них недоступными. Певцы приспосабливают старые сказания, за которыми стоял гораздо более бурный образ жизни, к новому, куда менее дерзновенному мировосприятию, и результат порой оказывается свежим и притягательным. Вот, например, история о том, как дочь армянского царя Цовинар решает во имя избавления родины от войны выйти замуж за багдад-

[15] Караџић II, 313. Ср.: *Песни южных славян*. С. 186.

[16] В песне «дож из Млетака» — просто некий знатный чужеземец (Караџић II, 242 и след.). — *Примеч. пер.*

ского халифа, но, прежде чем оказаться у него, она чудесным образом беременеет и спустя положенный срок рождает близнецов. Она оказывается в смертельной опасности, поскольку халиф решает ее казнить. Но автор произведения пролетарского типа видит в этом повод для того, чтобы разыграть комедию. Когда к Цовинар приходит палач и сообщает, что ее ждет, она отвечает:

Знать, законов нет правых у вас!
Как же вырасти детям грудным,
Если голову мне отрубить?
Вот как вырастут дети мои,
Мне и голову можно отсечь.
(*Давид Сасунский*, с. 26)

Палач считает возражение резонным и уходит. И впоследствии, каждый раз, когда халиф снова решает убить ее или ее детей, ей удается убедить его отказаться от своего намерения с помощью здравых и подчеркнуто разумных рассуждений. Это поистине народный образ, в героине нет ни капли преклонения перед власть имущими; и вообще, как можно беспокоить ее такими глупостями, когда речь идет о ее детях?! В армянских женщинах очень часто можно уловить это изворотливое здравомыслие. Мужчины могут вести себя как им вздумается, но у женщины всегда есть голова на плечах, и уж она проследит, чтобы все кончилось хорошо.

Однако такая связь женских образов прежде всего с домашней сферой имеет и свою оборотную сторону: они теряют таинственность и уважение, которые окружали их, когда женщины были пророчицами или воительницами. Теперь они трудятся в доме или в поле. Утратив свое особое положение и постоянно общаясь с мужчинами, они главным образом призваны исполнять их желания. Главный теперь мужчина, и если женщина заденет его самолюбие, тем хуже для нее. Если она выйдет за узкие рамки приличий или позволит себе даже отдаленный намек на нескромное или оскорбительное поведение, наказание будет чрезвычайно суровым. Когда русская девушка Забава сообщает Соловью Будимировичу, что хочет выйти за него замуж, он сухо отвечает:

За все тебя, девица, за все люблю,
За одно тебя, девица, я никак не люблю,
Ты сама себя, девица, просватала[17].

К счастью, после того как он выразил таким образом подобающее негодование, Соловью Будимировичу хватает ума послать девушку к князю Владимиру, чтобы тот принял окончательное решение, и все кончается хорошо. Но герой отнюдь не всегда столь терпимо относится к проявлениям нескромности, особенно если ему кажется, что женщина затронула его честь. Девушка, обрученная с князем Димитрием, высмеивает суженого, когда тот идет к заутрене:

Он сутул-горбат,
У него нос курнос, косые глаза,
У него-то зубы что соломенны пукли,
А ногами-то он загребает,
И весь-то снег по улице заметает[18].

За это оскорбление князь Димитрий так избил девушку, что она умерла. Женщина в принципе не смеет задевать честь мужчины.

С еще более жестокими проявлениями этого правила мы сталкиваемся в некоторых сербохорватских песнях. В «Женитьбе царя Степана» Милош Воинович грозится отсечь девушкам руки[19], а в истории о Страхине Бановиче неверную жену закалывают кинжалами ее собственные братья[20]. Это оправдывается требованиями морали или патриотического долга, но есть более поразительные примеры, за которыми не стоит ничего, кроме стойкого нежелания уронить свою честь и достоинство. Стоит жене Филиппа Мадьярина грубо ответить на расспросы Марко Кралевича («Марко Кралевич и Филипп Мадьярин»), наказание следует незамедлительно:

Как услышал Марко эти речи,
Закатил ей тотчас оплеуху,

---

[17] Гильфердинг I. С. 523; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 121.

[18] Киреевский V. С. 63.

[19] Караџић II, 114. Ср.: *Песни южных славян*. С. 131.

[20] Богишић. № 40. В версии, записанной Вуком Караджичем, впрочем, женщину только хотят убить, но этого не позволяет сделать сам Страхиня. См.: Караџић II, 208–209. Ср.: *Сербский эпос* I. С. 106. — *Примеч. пер.*

Золотым кольцом своим ударил,
Оцарапал белый лик до крови,
Разом вышиб три здоровых зуба.
А потом сорвал он с Анджелии
Ожерелье из тройных дукатов,
Сунул их в шелковые карманы[21].

В «Сестре Леко-капитана» Марко поступает еще более жестоко, ведь его честь глубоко оскорблена отказом Роксанды принять его предложение:

Тут уж вовсе Марко обезумел,
Содрогнулся, кинулся к Роксанде,
Крепко за руку схватил он Росу,
Мигом выхватил кинжал из ножен
И отсек ей руку у предплечья,
Правую отсек Роксанде руку,
В левую заставил взять обрубок,
А потом кинжалом вынул очи,
Завернул их в шелковый платочек
И за ворот положил Роксанде[22].

Поэты полагают, что если затронута честь, то мстить можно и женщине.

Еще более безжалостными кажутся некоторые болгарские песни. В них герой также уверен, что если женщина покусилась на его честь, достоинство или безопасность, то ее следует подвергнуть ужасной каре. Это еще можно, пожалуй, понять в случае, когда вдова Дуда предает Ненчо туркам, а он, сумев ускользнуть от них, возвращается, чтобы отплатить ей, и говорит:

Ложись-ка, ложись-ка, Дуда,
В комнате своей на порог,
Отрублю я тебе голову,
Будет тебе уроком —
Не предавай Ненчо[23].

---

[21] Караџић II, 253. Ср.: *Песни южных славян*. С. 199.
[22] Караџић II, 176. Ср.: *Сербский эпос* I. С. 263.
[23] Dozon. P. 43 (*букв. пер.*).

Такова же и месть Стояна Неделе, которая дурно обошлась с ним в трудную для него минуту. Он грозит ей:

> Саблей срублю тебе голову,
> Как ягненку, что святому Георгию приносят,
> Как курице, что святому Петру приносят в жертву[24].

Он выполняет обещанное и посылает голову Недели ее родителям. Поэту нравится происходящее, и он полностью одобряет действия Стояна. Но для болгарских певцов и это еще не предел. Если чувство собственного достоинства чрезвычайно ранимо и требовательно, то даже простая назойливость может показаться смертельным оскорблением, требующим жестокого возмездия. Когда мать Стояна надоедливо напоминает ему, что пора бы отправиться за добычей, он отвечает с обманчивой иронией:

> «Мама, дорогая мама,
> Как милы мне твои слова!
> Высуни язык немного,
> Чтоб я мог его поцеловать.
> Так достойно со мною говоришь ты,
> Такие славные советы даешь».
> Обманули мать его добрые слова,
> Высунула она язык изо рта,
> И вырвал Стоян язык у нее изо рта[25].

Такие зверства, возникающие тогда, когда народ угнетают жестокие правители, прикрываются заботой о собственной чести.

Когда, преодолев примитивную стадию, героическая поэзия идет далее по аристократическому пути, изначальное уважение к женщине отчасти сохраняется, но приобретает новые формы. В аристократической поэзии женщины внушают большее почтение, чем соответствующие образы пролетарского типа, и в них можно даже уловить некоторые следы величия древних пророчиц. У Гомера героини обычно лишены таких черт, но описание Ареты, супруги царя феаков Алкиноя,

---

[24] Dozon. P. 34 (*букв. пер.*).
[25] Idem. P. 35 (*букв. пер.*).

доказывает, что такой тип женщин ему был, безусловно, знаком. Остров феаков — странное место, а его обитатели не похожи на гомеровских ахейцев. Быть может, образ Ареты — это своего рода воспоминание о некоей мертвой эгейской культуре, где царица была столь же важной фигурой, как и царь:

И, с ней Алкиной сочетавшись,
Так почитает ее, как еще никогда не бывала
В свете жена, свой любящая долг, почитаема мужем;
Нежную сердца любовь ей всечасно являют в семействе
Дети и царь Алкиной; в ней свое божество феакийцы
Видят, и в городе с радостно-шумным всегда к ней теснятся
Пленом, когда меж народа она там по улицам ходит.
Кроткая сердцем, имеет она и возвышенный разум,
Так что нередко и трудные споры мужей разрешает.
(*Одиссея*, VII, 66–74)

Можно понять, почему Одиссей устремляется прямо к Арете, а не к ее мужу. Еще одним примером женщины, которую аристократическая поэзия окружает великим почетом, является Нинсун, мать Гильгамеша. Герой, который ни к кому другому не прислушивается, относится к ней с великим уважением. Она способна толковать сны, и когда Гильгамеш видит свои первые сны об Энкиду, он приходит за разъяснениями к матери. Именно тогда поэт дает характеристику ее образу:

Мать Гильгамеша мудрая — все она знает — вещает она своему владыке,
Нинсун мудрая — все она знает — вещает она Гильгамешу.
(*Эпос о Гильгамеше*, I, V, 38–39)

Несколько позже, когда Гильгамеш и Энкиду готовятся выступить в поход против Хумбабы, они тоже сперва советуются с Нинсун. Гильгамеш говорит:

Давай, мой друг, пойдем в Эгальмах,
Пред очи Нинсун, царицы великой!
Нинсун мудрая — все она знает —
Путь разумный нашим стопам установит!
(*Эпос о Гильгамеше*, III, I, 15–18)

Услышав об их замысле, Нинсун приносит жертву и обращается с молитвой к богу Шамашу. Она жрица и одновременно,

так же как Канькей и Сатана, кладезь мудрости, и потому, перед тем как отправиться навстречу неведомым опасностям, стоит посоветоваться с ней.

Еще одним пережитком примитивной стадии в аристократической поэзии является образ женщины-воина. В гомеровских поэмах подобные фигуры практически не встречаются, но легенды об амазонках доказывают, что у греков такие представления были в ходу, да и Гомер походя упоминает об этих воительницах[26]. Но в других странах истории о женщинах, сражающихся не хуже мужчин, оказываются вполне в духе аристократической поэзии. Насколько можно судить по латинской поэме X века «Вальтарий», в которой Эккехард, аббат Санкт-Галленского монастыря[27], переложил историю, сохранившуюся в двух фрагментах англосаксонского «Вальдере», одним из главных действующих лиц в ней была Хильдегунда — героиня, окруженная возвышенным ореолом, охотно разделяющая со своим любимым все приключения и опасности. Но и ее образ меркнет на фоне скандинавской героини Гудрун — подлинно могучей воительницы как таковой, чья сила прекрасно видна в тот момент, когда она, сбросив плащ, обнажает меч, чтобы принять участие в кровавой схватке в палатах Атли:

Двоих повалила бойцов дочь Гьюки,
И еще брата Атли изранила тяжко,
Отсекла ему ногу — пришлось унести его.
И другого воителя в Хель отправила,
Сразив наповал твердой рукой.
(*Гренландские Речи Атли*, 50–51)

Гудрун сражается за жизнь своих братьев и, следуя голосу крови, сбрасывает личину царственного величия, под которой скрывается такая же первобытная женщина, как Канькей или Ак Сайкал, отчаянно бьющиеся за своих родных и близких.

Еще один замечательный пример схожего образа — Хервёр из «Песни о Хлёде» («Битвы готов с гуннами»). Коль скоро

[26] *Илиада* III, 189; VI, 186.

[27] В настоящее время его авторство считается крайне сомнительным, и поэма датируется скорее IX, а не X веком. — *Примеч. пер.*

данная песнь вполне может восходить к произведению V века и отражать реальное историческое событие, роль, которую играет в ней Хервёр, может помочь нам понять сам дух героического века. Она сестра Ангантюра и обороняет его крепость. Однажды утром, стоя на надвратной башне, она смотрит в сторону леса и замечает клубы пыли, поднятые копытами лошадей большого отряда. Это гунны, которых ведет их король Хумли, чтобы подчинить готские земли Хлёду, незаконнорожденному сыну готского конунга Хейдрека. Хервёр спускается вниз, зовет трубача и велит ему трубить сбор. Она высылает войско навстречу гуннам, а затем устремляется в бой сама и гибнет. Ее воспитатель Ормар приносит весть о смерти Хервёр Ангантюру, говоря при этом:

> Легче ей было битву начать,
> Чем свадебный пир или с милым беседу.

Услышав горестную новость, Ангантюр сжимает губы, и проходит некоторое время, прежде чем он произносит:

> Не по-братски поступил с тобой Хлёд, сестра моя благородная! — (*Песнь о Хлёде*, 19)

а затем противопоставляет ее мужество нерешительности собственных воинов, не желающих идти в битву. Хервёр практически больше не упоминается ни в поэзии, ни в сагах, и потому вряд ли можно сомневаться в том, что ее образ основан на некоей реальной картине, донесенной до поэта легендами и традицией.

Однако на этой стадии женщины не только идут в бой за дорогих им людей, но порой совершают и нечто большее. Их сходство с мужчинами может проявляться и в том, что они сражаются за свою честь, пусть и не на поле брани, а круша собственный дом и даже жизнь. Именно так поступает Брюнхильд. Она любит Сигурда, но обрекает его на смерть от рук своего мужа и братьев, потому, что, как ей кажется, Сигурд глубоко затронул ее честь, приняв облик Гуннара и завоевав тем самым ее руку для друга. А поскольку она любит Сигурда, оскорбление тем глубже и смыть его можно только кровью.

Брюнхильд предельно жестока, но исландский поэт понимает ее чувства и полагает, что в таких обстоятельствах ее поступки оправданы. Это аристократический взгляд на мир, для которого на первом месте стоит честь. Ни один представитель пролетарской поэзии не позволит женщине так себя вести и уж никак не одобрит ее действий. Для него она оставалась бы всего лишь женщиной, у которой нет права покушаться на жизнь мужчины, — тем более героя, подобного Сигурду. Но в аристократической поэзии нет пределов тому, на что может пойти женщина, если она считает себя оскорбленной или униженной.

На аристократической стадии женщина так же управляет домом, как и в эпоху примитивной поэзия, но жизнь усложнилась и потому предъявляет к ней новые требования. Гомеровские царицы — превосходные хозяйки. Арета следит за тем, чтобы Одиссея вымыли, накормили и одарили, но при этом она и настолько рачительна, чтобы заметить, что он появляется перед ней в одеждах из ее собственной кладовой[28]. Пенелопа и в тяжелых обстоятельствах старается как можно радушнее встретить всех, кто приходит к ней в дом, и, даже общаясь с женихами, не забывает о том, что они все же ее гости. В «Беовульфе» персонажам этого типа сопутствует еще более возвышенное чувство ответственности. Жена Хродгара, королева Вальхтеов, величаво и милостиво правит двором своего супруга. Она вежливая хозяйка: поднеся Беовульфу чашу, она приветствует его словами признательности за то, что он явился к ним на выручку, а позже столь же учтиво благодарит его за помощь и щедро одаривает. Вальхтеов обладает своим собственным значительным авторитетом: она дает свое толкование воле мужа, завершая свою речь идеальной картиной всеобщей преданности, царящей в героическом мире:

> Конунгу предан каждый наш ратник,
> Верен другу и кроток духом;
> Старейшины дружны, слуги покорны,
> Хмельные воины мне повинуются!
> (*Беовульф*, 1228–1231)

[28] *Одиссея* VIII, 234 и след.

Вальхтеов — создание поэта, которому чрезвычайно важны моральные ценности, но она все еще принадлежит к типу героинь-хозяек, с которыми ее многое роднит.

В аристократической поэзии мы сталкиваемся с еще одним типом женщин, который присутствует только в ней. Это юные царевны; им предоставлена большая свобода, которая дает повод выказать поистине королевское изящество, очарование и отвагу. В тяжких условиях, характерных для примитивной стадии, такие образы не могли появиться, но когда аристократическое устройство общества приносит определенную стабильность, женщины высокого происхождения уже могут проявить собственные таланты. Классический пример такой девушки — гомеровская Навсикая. Хотя ей и не приходится решать проблемы жизни и смерти, она сталкивается с определенными трудностями, которые успешно преодолевает, проявляя ум и врожденный такт. Она одна не пугается, когда Одиссей вылезает из своего убежища голый, потрепанный морем и голодный, как лев. Навсикая выслушивает его красноречивые мольбы и отвечает достойно и мило. Она следит за тем, чтобы служанки сделали все необходимое, а затем как можно лучше подготавливает его появление во дворце. Это царская дочь, какой она и должна быть в королевскую эпоху. В ней угадываются все качества — пусть еще не созревшие и не до конца раскрывшиеся, — которые необходимы для истинной царицы. С Навсикаей в некоторых отношениях схожа и героиня «Похищения кобылицы», принцесса Алия. Как и Навсикая, она не ведает страха, исполнена великодушия и доброты. Сталкивается она с гораздо большими опасностями: два недруга, выманив Алию одну из дома, едва ее не убивают. Спасенная Абу Зейдом, она не только глубоко благодарна ему, но и достаточно сообразительна, чтобы понять, что его первый рассказ о себе ложен, и упорно доискивается, кто он такой. Выяснив, что Абу Зейд — заклятый враг ее отца, Алия не отворачивается от него, а напротив, помогает ему выкрасть знаменитую кобылу, готова вытерпеть пытки, но не выдать его, постоянно выказывая поразительную отвагу и душевную щедрость. Алия, как и Навсикая, — пример того, как истинно героические качества могут сочетаться с очарованием и прелестью юности. Такие образы — плод исключительно аристо-

кратической формы поэзии и одно из ее наиболее ярких отличительных свойств.

Второй пункт, по которому три стадии героической поэзии различаются между собой, — это то, в какой степени и как в них присутствует юмор и чувство смешного. Героическое мировосприятие, разумеется, зиждется на достаточно серьезном отношении к человеку; почему бы, однако, иногда и не отвлечься на что-то забавное? Так и происходит. На примитивной стадии юмор относительно редок, по крайней мере, если применять наши стандарты. Возможно, люди той эпохи могли обнаружить нечто смешное там, где нам все кажется абсолютно серьезным. Но если оставить в стороне подобные сомнения, становится очевидным, что в героических сказаниях калмыков или якутов юмор не играет существенной роли. Причину нетрудно понять. У обоих народов героическое мировоззрение достаточно узко, и все его сильные стороны сводятся к подчеркиванию нескольких основных идей. Калмыцкие герои настолько совершенны и, в действительности, настолько близки к неким сверхъестественным существам, что внушают чувство благоговейного преклонения, на фоне которого юмор может показаться неподобающим и нарушить общую картину. Если Джангар и его соратники столь величественны, то их противники тоже должны быть им под стать, и смеяться над ними столь же неуместно. В якутских олонхо доминирует ощущение скорее таинственности, чем величия; в них мужчины и женщины сражаются с демонами в загадочных и пустынных местах, предпринимают опасные и далекие путешествия. Таким усилиям и свершениям, проникнутым духом отваги, всякая попытка принизить их улыбкой, по-видимому, в корне противоречит. В этих странах юмору отведено очень незначительное место — если он вообще хоть как-то присутствует — и героические поэмы обходятся без него. Поэты и их слушатели довольствуются однолинейным и последовательным взглядом на жизнь, который не должны нарушать какие бы то ни было беспокоящие и отвлекающие привнесения.

Не так обстоит дело у осетин и киргизов, которые вполне допускают веселье в свой героический мир, ограничивая его, правда, определенной сферой. Можно посмеяться над противниками героя: самым подходящим будет случай, когда ге-

рою удается перехитрить врага, проявив предприимчивость и смекалку. Шутка может быть и грубой, но все равно можно посмеяться как следует и от души. Так осетины и поступают, когда их герои оставляют в дураках досаждающих им чудищ: ситуация может показаться поистине комичной, например, когда Урызмаг обманывает врага с помощью хитроумного послания друзьям[29] или когда он, надев козлиную шкуру, ускользает из пещеры одноглазого великана, да еще и бодает его[30]. Будучи вполне забавными, подобные эпизоды от этого не становятся менее героичными, так как демонстрируют превосходство героя над его противниками и в смелости, и в смекалке. Нечто схожее мы встречаем и в киргизских поэмах. Комедия может слегка отдавать черным юмором, но все равно остается комедией, когда Алмамбет так чудно танцует, что ведьма Канышай влюбляется в него и сама отдает себя ему в руки, или когда Манас, напоив мятежных ханов, заставляет их испытать жестокое унижение. Это уже победоносный смех, но веселья от этого не меньше. Вот и все, что позволено в примитивных формах героической поэзии, но все же она как-то старается передать радость, сопутствующую успеху.

На пролетарской стадии упадок чувства гордости и героической исключительности сопровождается гораздо более широким использованием смешного. Эта поэзия адресована простым людям, которые не прочь посмеяться над злоключениями ближних, если их несчастья оправданны и заслуженны. В результате героические деяния часто перемежаются зубодробительными шутками. Как и в примитивной поэзии, к ним часто прибегают в момент, когда противник в замешательстве, но в данном случае у смеха несколько другая окраска. Если на примитивной стадии насмешка обычно вызвана хитроумием, то здесь порой достаточно и грубой силы. Так часто случается в славянской поэзии. Унижение врага — повод не столько для мрачного торжества, сколько для некоей воинственной клоунады. Например, когда Добрыня Никитич возвращается домой после долгой отлучки и узнает, что его жена должна выйти замуж за Алешу Поповича, сцена демонстрации

[29] Дыпник. С. 56 и след.
[30] Там же. С. 44.

его мести исполнена не столько чувства оскорбленной чести, сколько комичной жестокости:

Ухватил Алешку за желты кудри,
Выдернет Алешку через дубовый стол,
Бросил Алешку о кирпичный мост,
Повыдернет шалыгу подорожную,
Учал шалыжищем охаживать,
Что хлопанье и что оханье, не слышно видь[31].

В подобном духе выдержаны и некоторые сербохорватские песни. Например, когда Марко Кралевич имеет дело с Джемо Горцем, он платит за нанесенную обиду, и потому от него нельзя ожидать вежливого обращения. С помощью хозяйки корчмы, Яни, он заставляет Джемо напиться до беспамятства, надевает на него оковы, а потом пинком заставляет того проснуться. В описании происходящего далее сквозит грубая насмешка и безудержное веселье:

Пробудился лютый Джемо Горец
И увидел над собою Марко,
А на шее — цепи из железа.
Тут вскочил на легкие он ноги,
И прижал к земле свои он цепи,
Стал их рвать руками и ногами.
Затрещали у злодея плечи,
Затрещали крепкие колена,
А железо держит и не рвется[32].

Унижение Джемо — повод для жестокого торжества. Этот победный смех грубее юмора примитивной поэзии и свидетельствует об изменившемся отношении к насилию как таковому.

Объектом подобного смеха могут стать и гораздо более устрашающие события. Так, картины сражений в некоторых южнославянских поэмах создают впечатление, что их авторы упиваются жуткими сценами, проявляя несколько странное чувство юмора и придавая действию гротескные черты. Описание битвы захватывает и действительно заставляет выгля-

[31] Рыбников I. С. 171; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 90.
[32] Karadjih II, 298. Ср.: *Сербский эпос* I. С. 299.

деть комичным то, что в обыденной жизни покажется просто страшным; смех дает приятную возможность пренебречь реальным ужасом происходящего. Иногда поэт сам с помощью удачного сравнения превращает бойню в потеху:

> Получил он крепкий удар саблей слева по голове, разрубила она ему голову так, как разрезают арбуз, и зияла рана шириной в ладонь... —

или

> Он сильно и точно ударил турку прямо в середину его кушака, и кишки турецкие обмотались вокруг Суп[33].

Порой комический эффект заложен в самом действии, которое описывается так просто, как если бы речь шла о чем-то самом обычном. Если посмотреть под определенным углом зрения на то, как человеку рубят голову, картина, безусловно, может показаться гротескной, так что неудивительно, что бойцы порой невольно поддаются этому впечатлению и ведут себя соответствующе. Так, например, поступает Стано:

> Вытащил Стано свою саблю, покрутил сю в воздухе и отрубил им головы. Подле дороги повесил Стано их головы, повесил их на куст боярышника[34].

Лазарь Мутап, обезглавив турка, тоже очень просто решает проблему, что делать с отрубленной головой. В конце концов, это трофей, и его надо сохранить:

> Взял Мутап голову Арапина и бросил ее в торбу своему гнедому.

В итоге подобные сцены превращают войну в занимательный фарс, отменяющий привычные нормы поведения и заставляющий человека жить по новым правилам, — и потому, если в кошмаре он обнаруживает нечто смешное, так тому и быть.

В то же время в пролетарском типе поэзии, благодаря комическому началу, открываются новые области, возникает но-

---

[33] Morison. P. xxxix (*букв. пер.*).
[34] Idem. P. xxxiv (*букв. пер.*).

вый тип персонажа, наполовину героического, наполовину смешного и при этом не являющегося ни героем в прямом смысле слова, ни его противником. Их любовь к отчаянным предприятиям заслуживает определенного уважения, но образ действий, промахи и неудачи превращают их в объект для неприкрытой издевки. В русских былинах этот тип представлен фигурами Василия Буслаева и Чурилы Пленковича. Василий — неисправимый насмешник, своим грубым обращением портящий жизнь своим соседям, но поэтам его выходки и пренебрежительное отношение к старым и уважаемым людям доставляют массу удовольствия. Несмотря на все упреки и попытки урезонить его, Буслаев все равно поступает по-своему и с очаровательным упрямством отказывается образумиться. Чурила столь же необуздан, и даже князь Владимир не в силах призвать его к порядку. Когда князь решил сделать Чурилу своим придворным, он и не знал, что его ждет: красота Чурилы приводит всех в такое замешательство, что даже княгиня Апраксия не может как следует разделать лебедя, а когда сам Чурила, исполняя свои обязанности, отправляется звать гостей на пир, воцаряется полный хаос:

Премладое Чурило сын Пленкович
Улицами идет, переулками,
Желтыми кудрями все потряхивает:
Желтые-то кудри рассыпаются,
Быв скачен жемчуг раскатается.
Смотрючись на красоту Чурилову,
Старицы по кельям опакишь дерут;
Смотрючись да на красоту Чурилову,
Молодые молодицы в голенище срут;
Смотрючись да на красоту Чурилову,
Красные девки очелья дерут[35].

Чурила на самом деле — полукомедийный персонаж, чья наглость уморительна, а неумеренность становится залогом успеха. Пусть он и кончает плохо, но это все равно не очень-то серьезно: Чурило просто никогда не изменяет своим привычкам, и даже смерть его по-своему почти забавна.

[35] Рыбников II. С. 531–532.

В армянской поэзии чувство смешного еще глубже и затрагивает даже великого героя Давида Сасунского. Он подлинный оплот силы народной, но в то же время плоть от плоти этого народа и потому ведет себя с такой милой непосредственностью невинного пастушка, что трудно удержаться от улыбки. В детстве Давид так силен и неуклюж, что порой убивает своих товарищей по играм[36], или, схватив палицу своего сводного брата, с такой силой бросает ее оземь, что весь город сотрясается и приходит в ужас[37]. Позже, когда ему поручают смотреть за ягнятами, он справляется с заданием настолько хорошо, что вечером вместе с ягнятами пригоняет домой кучу диких зверей и запирает в загоне[38]. Аппетит у Давида поистине неумеренный: он может за один присест съесть семидневные запасы[39]; когда посланники Мелика требуют от него дани, Давид убивает многих из них, а одному, Козбадину, выбивает все зубы и велит отнести их Мелику в качестве дани[40]. Когда халиф подстраивает ему западню, Давид наивно попадается в нее, при том, что даже его конь оказывается мудрее и избегает ловушки, а потом участвует в спасении героя[41]. Давид — дитя природы, и воображение армянских поэтов придает его характеру очаровательную абсурдность. Но от этого он становится только более привлекательным и заслуживающим не меньшего восхищения. Давиду может недоставать достоинства, но он поистине пышет жизненной силой.

На аристократической стадии развития героической поэзии какие бы то ни было проявления юмора встречаются гораздо реже. В «Эпосе о Гильгамеше» их просто нет, а в «Беовульфе»[42] и «Песни о Роланде» смешного очень мало. Стоит героическому типу персонажа окончательно утвердиться в поэзии и придать первостепенную значимость понятию чести, все, что хоть как-то может повредить величественности образа, отвергается.

---

[36] *Давид Сасунский*. С. 174.

[37] Там же. С. 188.

[38] Там же. С. 208–210.

[39] Там же. С. 316–318.

[40] Там же. С. 259 и след.

[41] Там же. С. 289 и след.

[42] Возможно, исключением из общего правила могут являться строки 138 и след., 560 и след., 793 и след., 841 и след., но нельзя быть уверенным в том, что таково было сознательное намерение автора.

В итоге аристократическая поэзия ограничивает использование элементов юмора определенными, четко обозначенными, сферами, тем самым до некоторой степени напоминая методы примитивной поэзии. Смеяться можно только над врагом или тем, кто стоит ниже героя. Такие персонажи не подпадают под кодекс героической чести и потому могут оказаться объектом насмешки. Если они при этом не играют резко отрицательную роль, то шутка может быть и вполне добродушной. Так, в «Песни о моем Сиде» возникает поистине комическая ситуация в тот момент, когда Сид решает добыть деньги, дав двум евреям, Рахилю и Иуде, в качестве залога сундуки, набитые песком[43]. Разумеется, евреи стоят ниже мира героев, а значит, с ними можно сыграть такую шутку. Но гораздо более едким юмором пронизана другая сцена, которая является неким толчком к развертыванию дальнейших событий в последней части поэмы. Сид выдал двух своих дочерей замуж за инфантов Каррионских, Диего и Фернандо Гонсалесов. В Валенсии, когда Сид спит, из клетки вырывается лев, и братья Гонсалесы так пугаются, что Фернандо залезает под лавку, а Диего прячется за столбом давильного пресса. Сид просыпается, одним своим видом усмиряет льва, и тот безропотно позволяет отвести себя обратно в клетку. Тут наступает комическая развязка:

Мой Сид дон Родриго зятьев стал звать,
Искали их долго, нашли едва,
С лица они были белей полотна.
Послушать бы вам, как двор хохотал.
(*Песнь о моем Сиде*, 2304–2307)

Сид велит прекратить смех, который смертельно оскорбителен для инфантов, но, конечно, все рассчитано на то, что читатель присоединится к хохоту придворных.

Подобные насмешки могут быстро стать и более серьезными и даже зловещими, если они направлены против людей, которые заслуживают быть объектом не столько забавы, сколько презрения. В этом случае поэт может дать себе волю и совершенно их изничтожить, представив до такой степени смехотворными, что нам его желчность покажется жестокой. В «Или-

[43] *Песнь о моем Сиде*, 88 и след., ср. выше, с. 465.

аде» Терсит — просто пустое место, и его внешний вид вполне отвечает сути образа. Он самый уродливый из тех, кто пришел под Трою, и когда он начинает оскорблять ахейских вождей, Одиссей так прохаживается ему по спине своим посохом, что Терсит визжит, и все смеются над ним[44]. Терсит — никчемный фигляр и получает по заслугам. Схожая сцена есть и в «Гренландских Речах Атли»: когда приспешники Атли решают убить не героя Хёгни, а повара Хьяли, развитие действия ненадолго прерывается комичным описанием того, как повар старается избегнуть смерти:

Страх охватил котла хранителя,
Был он труслив, в бегство пустился;
Клял их ссоры, скорбел о трудах своих,
О жребии тяжком — свиней он жалел
И обильную пищу, к которой привык он.
На повара Будли нож обнажили;
Взвыл жалкий раб, лезвие видя;
Клялся, что станет поля унавоживать,
Труд самый грязный готов он исполнить,
Он милости ждал, молил о пощаде.
(*Гренландские Речи Атли*, 62–63)

В конце концов повару сохраняют жизнь, но его кратковременное появление вносит в трагическую историю комический оттенок. Этот смех нельзя назвать дружелюбным: в нем отражена нетерпимость героического взгляда на мир, презрительное отношение к любому, кто не соответствует высоким героическим стандартам.

Несколько иной смех звучит в тех случаях, когда воздается заслуженное наказание или совершается месть, что становится поводом для громогласной забавы и торжества. Это не та безудержная потеха, которой предаются русские певцы, описывая унижение Алеши Поповича; здесь чувствуется гораздо более глубокое неодобрение и убежденность в том, что уронивший свое героическое достоинство полностью заслужил подобное отношение. Это и не издевка над теми, кто в принципе стоит вне героического мира: это особый смех, на-

[44] *Илиада* II, 211 и след.

правленный исключительно на того, кто предательством или иным проступком обнаружил свое несоответствие требованиям героической чести. Такой смех позволителен даже в «Песни о Роланде» в тот момент, когда Карл наконец осознает измену Ганелона и отдает его в руки придворных поваров:

> Рвет каждый графу бороду рукой,
> Четырежды бьет кулаком в лицо,
> Злодея лупят палкой иль кнутом.
> За шею был прикован Ганелон,
> На цепь посажен, как медведь лесной,
> На клячу взгроможден и сдан в обоз,
> Где до суда так и везли его.
> (*Песнь о Роланде*, 1823–1829)

От стихов веет грубой разнузданностью, но здесь звучит и жестокий, злобный, мстительный смех.

Схожим чувством (правда, достигается оно менее откровенным способом) проникнуты и мрачные насмешки, которые позволяют себе герои и героини в критический момент или минуту торжества. Поэт приводит их, воздерживаясь от прямого одобрения, но, несомненно, они рассчитаны на то, чтобы вызывать у слушателей сочувственный отклик. Жестокость таких издевок отчасти скрыта, и они звучат поэтому скорее иронично. Подобный сарказм сквозит в словах Бюрхтнота из «Битвы при Мэлдоне», когда он отвергает условия мира, предложенные врагом:

> И подумать зазорно,
> Чтобы вы с нашим выкупом вышли отсюда без боя
> И корабли свои увели, когда от земли нашей
> И без торга столько отторгнуть успели.
> (*Битва при Мэлдоне*, 55–58)[45]

С той же пренебрежительной иронией Беовульф упоминает морских чудовищ, которых он убил во время своего героического плавания:

---

[45] Этим и следующим примером я обязан Дж.Б. Бамборо.

Не посчастливилось злобной несыти
Мной поживиться, плотью лакомой,
Пищей пиршественной в глубоководье.
(*Беовульф*, 564–566)

Следуя тому же принципу, даже автор «Песни о Роланде» позволяет себе немного нарушить неизменную величественность своего повествования в момент, когда Оливье ломает свое копье, убив двух сарацин:

Роланд воскликнул: «Вы сошли с ума!
Жердь для подобной битвы не годна.
Железо, друг, потребно здесь и сталь.
Да разве Альтеклера нет у вас,
Отделанного золотом меча?»
«Я бью арабов, – Оливье сказал. –
«Мне меч из ножен недосуг достать».
(*Песнь о Роланде*, 1360–1366)

Такая шутка в разгар битвы свидетельствует о горделивой уверенности героя в том, что ему все по плечу. Насмешливые фразы встречаются и у Гомера; особенно показательно в этом отношении ехидство Патрокла, сравнивающего Кебриона, которого он только что поразил в лоб огромным камнем и сбросил с колесницы, с «ныряльщиком»:

Как человек сей легок! Удивительно быстро ныряет!
Если бы он находился и на море, рыбой обильном,
Многих бы мог удовольствовать, устриц ища, для которых
Прядал бы он с корабля, несмотря, что и море сердито,
Как он, будучи на поле, быстро нырнул с колесницы!
Есть, как я вижу теперь, и меж храбрых троян водолазы!
(*Илиада*, XVI, 745–750)

Конечно, в таких высказываниях проявляются более сильные чувства гордости и торжества, юмор отступает на второй план, но все-таки подобные сцены окрашены мрачным весельем.

Гомер прекрасно осознавал весь спектр человеческих эмоций и потому не отводил смеху только это ограниченное про-

странство. Ему свойственен своеобразный тихий юмор, которым наполнена «Одиссея» и который время от времени чувствуется в «Илиаде». Гомеровские персонажи — великие герои, но он нередко с сочувственной улыбкой описывает и их слабости, ибо для него поистине важно показать их живыми людьми. Таков Нестор в «Илиаде»: в свое время и он был великим воителем, но он состарился и потому не так ловок в бою, зато неумеренно болтлив. Когда его сын принимает участие в скачках, Нестор советует ему прибегнуть к не очень-то честному приему, а когда план срывается, Нестор впадает в комичное негодование[46]. Даже могучий Аякс иногда становится объектом такого подшучивания. У него случаются великие мгновения, но в целом Аякс, безусловно, неуклюж, и его тяжеловесная стать и медлительный ум делают весьма уместной мягкую усмешку Гомера, сравнивающего его отступление перед рядами троянцев с тем, как мальчишки ударами палок выгоняют упрямого осла, забравшегося в посевы[47]. Гомеровский смех не щадит даже отважного Главка. В бою он вступает в беседу со своим противником Диомедом и затем обменивается с ним подарками, а Гомер добавляет от себя:

> В оное время у Главка рассудок восхитил Кронион:
> Он Диомеду герою доспех золотой свой на медный,
> Во сто ценимый тельцов, обменял на стоящий девять.
>
> (*Илиада*, VI, 234–236)

---

[46] Рассуждение С. Боуры в данном случае слегка расплывчато и не совсем точно. Имеются в виду знаменитые скачки на похоронах Патрокла (*Илиада*, XXIII, 306 и след.). Действительно, Нестор перед началом состязаний дает Антилоху совет огибать как можно ближе поворотный столб (хитрость вполне приемлемая), уже в ходе скачек Антилох действительно нарушает правила, рискованно обгоняя Менелая, но эти его действия не имеют прямой связи с советом Нестора (а если имеют, то тогда план удается); среди зрителей скачек действительно завязывается перебранка, но в ней участвуют Аякс Оилид и Идоменей, а Нестор молчит, и только когда Ахилл награждает его специальным призом, он разражается забавной благодарственной речью, в которой пространно рассказывает об одержанных им некогда победах в беге, метании копья, борьбе и проч. Так что перечисленные С. Боурой мотивы в отрывке так или иначе присутствуют, но фактическое их воплощение описано не совсем верно. — *Примеч. пер.*

[47] *Илиада* XI, 558 и след.

В «Одиссее» схожими чувствами порой окрашено отношение как к Одиссею, так и к Пенелопе. Не только восхищением, но и юмором проникнуты описания того, как Одиссей способен перехитрить чудовищ, вроде циклопа, и найти для каждого случая правильный подход и слова: скажем, когда он, представ совершенно голым перед Навсикаей, обращается к ней с «искусной и сладостной речью»[48], или, чтобы избежать неприятностей, ничтоже сумняшеся рассказывает всякому встречному вымышленные истории о том, кто он, причем снабжая их множеством подробностей. Пенелопа, конечно, вызывает сочувствие, но и ее образ приобретает очаровательную комичность, когда она, несмотря на возраст, вдруг оказывается застенчива, как юная девица, или, следуя женской природе, отказывается принимать окончательное решение, или не может поверить в самые убедительные доказательства того, что перед нею не незнакомец, а давно исчезнувший супруг. Юмор подобного рода не встречается нигде в героической поэзии, кроме как у Гомера, и служит весьма характерным проявлением творческой силы его искусства.

Третья область, в которой различия в социальном устройстве влияют на героическую поэзию, — сфера чудесного: в донаучные эпохи, по крайней мере, допускается возможность существования явлений, которые современный человек и большинство обществ, обычно именуемых цивилизованными, твердо признают невероятными. Главный признак чудесного: происходящее не подчиняется привычным законам природы. Разумеется, поэты ничего похожего никогда не видели, но это не мешало им верить в реальность таких вещей и воспевать их с уверенностью, что в подходящих обстоятельствах подобное может произойти. Сверхъестественное в поэзии следует отличать от поэтической гиперболы, которая свойственна восточной традиции и, по сути, является не более чем риторическим приемом. Чудесное не надо смешивать и с простым преувеличением, которое всегда характерно для героической поэзии, ибо в ней герои совершают то, что не под силу обычным людям. Но здесь происходящее не противоречит законам природы, а скорее представляет собой некий особый случай расши-

[48] *Одиссея* VI, 148.

рения их действия. Никто не знает предела физических возможностей человека, и если кто-то невероятно силен, он может совершить нечто, что кажется сверхъестественным, но в чем все равно можно различить привычную и естественную подоплеку. Суть же чудесного в том, что все происходящее не имеет никакого отношения к тому, что случается в обыденной жизни.

На примитивной стадии своего развития поэзия изобилует чудесными событиями. Это можно счесть наследием догероической поэзии, где главными героями были волшебники, но это наследие сохраняется потому, что и певцы, и их слушатели все еще верят, что подобные вещи могут случаться, и хотят побольше узнать о них. Так что татарский поэт может с легкостью заставить нагрудник говорить[49], у осетин воины могут жить на небесах[50], а герой айнов — летать по воздуху[51]. В этот период область чудесного ограничена только представлением поэта о том, на что человеку стоит направить свои усилия. Поскольку ему прежде всего интересен именно человек и его возможности, он не слишком погружается в сферу сверхъестественного, потому что это отвлекает от основной задачи: показать подлинно человеческую суть его героев. В пролетарских формах поэзии сфера чудесного еще более сужена, но все равно сербский певец вполне может сделать коня крылатым[52], а русский — позволить Микуле Селяниновичу носить с собой в суме тягу земную[53]. Поэты переняли множество подобных фольклорных тем и часто пользуются ими. На новом этапе героические идеалы начинают до некоторой степени утрачивать былое величие, и потому сказители менее сдержанны, чем их предшественники на примитивной стадии, и с большей охотой вводят элементы чудесного, для того чтобы расцветить приключения героя. В аристократической поэзии фантастические явления изображаются гораздо реже. Ничего подобного нет в «Песни о моем Сиде» или в «Беовульфе» и «Эпосе о Гильгамеше» — не считая, разумеется, чудовищ, чье

---

[49] Radlov III. S. 253.

[50] Дыпшик. С. 271.

[51] *Botteghe Oscure*. 1951. VII. P. 223.

[52] Karadjih II, 84.

[53] Рыбников I. С. 321; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 51.

присутствие вполне оправдано. В «Песни о Роланде» сверхъестественные явления: мгла, знаменующая смерть Роланда, и солнце, замедлившее свое движение ради Карла, — по крайней мере, опираются на библейский прецедент. В гомеровских поэмах тоже случаются невероятные события, вроде того эпизода, когда конь Ахилла говорит человеческим голосом, но чудеса — всегда дело рук богов и потому ограничены определенными рамками. В «Старшей Эдде» их, пожалуй, не меньше, но и там поэты, хотя и используют элементы чудесного, поскольку они являются неотъемлемой частью истории, прибегают к ним с большой осторожностью.

Разные способы обращения со сверхъестественным можно проиллюстрировать на примере превращений женщин и мужчин в других людей или животных. Подобные представления корнями уходят в глубокую древность, к тем временам, когда считалось, что волшебники в силах как угодно изменить и свой, и чужой облик. Когда на смену колдунам пришли герои, они частично унаследовали эти способности. Такие превращения — общее место в догероической поэзии. У абаканских татар женщины и дети, спасаясь от погони, оборачиваются соколами или гусями; Алтын-тайджи становится мышью, чтобы следить за тем, как ведет себя его сестра[54]. Тибетскому герою Кесару (Гесеру), правителю государства Лин, его подвиги во многом удаются благодаря его способности менять облик и оборачиваться то вороном, то восьмилетним мальчиком, а также богиней, каменным столбом и пчелой с железными крылями, в образе которой он проникает в желудок своего врага и убивает его[55]. Подобные темы сохранились и в поэзии, подлинная героичность которой проявляется в сосредоточенности на человеческой доблести. В киргизской поэме «Хан Джолой», и общий дух, и множество эпизодов которой поистине героичны, тема превращения развертывается очень подробно в сцене, когда жена Джолоя Ак Сайкал преследует калмыка Карачу:

> Но Карача повернул своего коня
> И ускользнул из рук Сайкал;

---

[54] Chadwick. *Growth* III. P. 127.

[55] David-Neel. P. 98, 114, 121, 132, 145, 230.

Прежде чем Сайкал поворотила свою лошадь,
Этот боевой конь с черными крыльями
Превратился в серого голубя,
Взвился высоко и улетел.
Но тут же буланый конь
Обернулся серым соколом,
Метнулся за ним,
Камнем упал с небес...
И снова хан Карача
Обернулся рыжей лисицей
И спрятался в лесу.
Но конь превратился в черного грифа,
Камнем упал с высоты,
Сквозь кроны деревьев пролетел,
Перья трепетали в воздухе.
И снова тот ускользнул,
Белой рыбой обернулся,
Нырнул и поплыл в глубину.
Но конь обернулся бобром,
Нырнул за ним до самого дна,
На дне схватил его,
И так наконец Ак Сайкал
Поймала хана Карачу[56].

Быстрая смена облика — черта, на самом деле присущая магам догероической поэзии, но здесь все подчинено героической цели, и птицы и животные, в которых превращаются противники, продолжают вести величественное единоборство, а когда наступает развязка, она тождественна окончанию яростного поединка двух могучих бойцов.

Отличительной чертой подобных метаморфоз в примитивных формах героической поэзии является то, что женщины и мужчины могут совершать их сами по себе. Они не нуждаются в помощи богов, и если необходимо, к подобным уловкам стоит прибегать: в этом нет ничего зазорного или недостойного героя. Напротив, способность менять свой облик ставится, например, в заслугу жене калмыцкого героя Джангара, Рагини-дагини[57], поскольку является частью потаенно-

[56] Radlov V. S. 431.
[57] *Джангариада.* С. 148. См. выше примеч. 1 на с. 649.

го знания, которым она владеет. Если у мужчины или женщины есть этот дар, ничто не препятствует пользоваться им по собственному усмотрению: совершенно не обязательно приберегать эту возможность на крайний случай. Так, когда якутский герой Эр Соготох оказывается на берегу необычайного огненного моря, он использует с успехом свои сверхъестественные способности:

> Тогда Эр Соготох оборотился соколом с белой полосой вокруг шеи, с пуховыми круглыми комками на хвосте и полетел. На восточный край огнем реющего моря спустился. Прилетев туда, стал смотреть[38].

Вполне разумный и естественный поступок, и поэт не считает необходимым специально на нем останавливаться. Однако, хотя подобные превращения достаточно просты и почтенны, все же они происходят не так уж часто. Они неоднократно встречаются в якутских олонхо, реже — у киргизов и калмыков и вообще отсутствуют в осетинской поэзии. Метаморфоза входит в арсенал приемов, которыми располагает певец, и он может пользоваться им, если захочет, но в большинстве случаев он предпочитает обходиться без описания таких превращений. Наверное, поэту кажется, что такая уловка несколько принижает достоинство и доблесть героя, поскольку он велик именно потому, что его подвиги — деяния человека, в совершенстве овладевшего собственными возможностями.

В пролетарской поэзии перевоплощения встречаются реже. В ней прослеживается тенденция к ограничению использования этого приема определенными рамками. Так, например, сербохорватские певцы время от времени прибегают к нему, но всякий раз можно понять, почему они так поступают. Одним из примеров может служить описание второй Косовской битвы в 1448 году, когда с турками сражался венгерский полководец Янош Хуньяди. Хуньяди сопровождал его племянник, Янош Секели, который в песне именуется Секулой, и этот Секула обладает магическими способностями. Перед началом боя он говорит дяде, что обернется шестикрылым змеем и принесет турецкого султана в виде сокола. Все так и

[38] Ястремский. С. 27.

происходит, но Хуньяди поражает стрелой змея, а сокол улетает. Секула вновь обретает человеческий облик, но он смертельно ранен и умирает, упрекая дядю в своей гибели[59]. Эпизод весьма необычен, так как в нем рассказывается об историческом событии и реальных лицах. Но даже если рассматривать его исключительно как пример метаморфозы, в нем все равно присутствуют непривычные черты. Во-первых, Секула, несомненно являющийся героем, из-за своего чудесного дара воспринимается как некая диковина. Он сообщает о том, что намеревается сделать, прежде, чем делает. Перед нами уже не спонтанная, инстинктивная трансформация, характерная для поэзии на примитивной стадии. Во-вторых, Секула в силах изменить не только собственный облик, но и облик султана, и этим он скорее напоминает догероические образы шаманов, а не героя, способного на чудеса. Герой, какими бы талантами он ни обладал, обычно не наделен именно этим даром. Быть может, причина подобных странностей в том, что и Секула, и его дядя не славяне, а венгры, которые, хотя и сражаются с общим врагом — турками, но все же не принадлежат славянскому миру. Вероятно, поэт, видя в них чужаков, и приписывает им качества, которыми своих соотечественников он наделил бы с меньшей охотой.

Русские певцы тоже иногда пользуются темой превращения, но наделяют такой способностью не самих героев, а ведьм и колдунов. Прямо это свойство не осуждается, но подразумевается, что приличные люди менять свой облик вообще-то не должны. Таким даром обладают персонажи — заклятые враги Руси: например, Марина Мнишек, которая вышла замуж за Лжедмитрия и царствовала вместе с ним в Москве в течение тридцати дней после смерти Бориса Годунова[60]. Повествующая о ней и ее муже былина XVIII века отчасти отражает исторические факты. Католичка Марина именуется «злой еретницей, безбожницей», и в этих эпитетах — ключ к пониманию ее по-

[59] Караџић II, 360 и след. Ср.: *Сербский эпос.* Т. 2. С. 99 и след.; *Сербские народные песни...* С. 247—249.

[60] Не совсем точно: Лжедмитрий I вошел в Москву и был коронован 29 июля 1605 года, а женился на Марине Мнишек 8 мая 1606 года. Переворот, в результате которого Лжедмитрий погиб, а Марина бежала в Польшу, произошел спустя девять дней, 17 мая. — *Примеч. пер.*

ступков. Когда толпа патриотов осаждает самозванцев во дворце, Лжедмитрий запирается наверху,

> А злая его жена, Маринка безбожница,
> Сорокою обернулася,
> И из палат вон она вылетела[61].

Марина — ведьма и способна менять свой облик. Таким же политическим подтекстом может объясняться еще более удивительный случай наделения колдовскими способностями другого исторического лица. В 1760 году русская армия под предводительством Краснощекова разгромила войска Фридриха Великого и вошла в Берлин. В песни об этом событии жена Фридриха на вопрос о том, где ее муж, отвечает так:

> Мой прусской король зело догадлив был,
> Под столом сидит серой кошечкой,
> Как на море улётывал серой уточкой,
> По синю морю плавал белой рыбицей,
> Со синя моря поднимался белым лебедем;
> Над армеюшкой взвивался ясным соколом;
> По армеюшке гуляет добрым молодцем[62].

Как и Марине, Фридриху приписывается чудесная способность к перевоплощению, что вполне соответствует низменному и лживому характеру данного персонажа.

На аристократической стадии развития героической поэзии превращения уже на самом деле большая редкость. Их нет в «Беовульфе», «Песни о Роланде», «Песни о моем Сиде» или в «Эпосе о Гильгамеше». Герои этих поэм настолько могущественны сами по себе, что не нуждаются в каких-то дополнительных внешних проявлениях своей силы. А вот Гомер по-своему и в определенных пределах пользуется данной темой в «Одиссее». Конечно, неудивительно, что, подвергшись нападению, Протей оборачивается львом, змеей, пантерой, вепрем, водой и деревом[63]: он, в конце концов, бог и может делать что

[61] Киреевский VII. С. 5; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 225.
[62] Киреевский IX. С. 159.
[63] *Одиссея* IV, 456 и след.

хочет. Не кажется странным и то, что Кирка на своем далеком острове на краю света может превращать людей в свиней: ведь она, хотя и божественного происхождения, существо достаточно мрачное и в чем-то схожа с ведьмой. Гораздо интереснее разные трансформации, которые проделывает с Одиссеем Афина, сначала представив его нищим, а потом возвратив ему прежний облик и добавив ему еще немного красы. Благодаря этому, Одиссей до нужной поры остается неузнанным, а перемена внешности никак не влияет на его характер. Он остается самим собой, что бы он ни делал и ни говорил. Но показательно то, что, когда Гомеру требуется метаморфоза, в действие вступает богиня. Его герои, в отличие от персонажей примитивной поэзии, сами не обладают способностью к перевоплощению. Одиссей даже не просит Афину: она действует по собственной инициативе. Тем самым Одиссей не теряет достоинства, а у слушателей не создается впечатления, что поэт рассказывает что-то невероятное.

Несомненно, подобные перемены облика были подсказаны самой поэтической традицией, и поэты должны были как можно лучше воспользоваться данным приемом. Гомер справляется с возможными затруднениями достаточно легко, а вот древнеисландскому певцу, по крайней мере в одном случае, приходилось гораздо сложнее. Ключевым эпизодом был тот момент в трагической истории Сигурда, когда он в образе Гуннара проезжает на своем коне Грани сквозь окружающий Брюнхильд огненный вал, и дева покоряется ему. Если бы не было этого отправного пункта, разрушилась бы вся цепь трагических событий: здесь становится очевидным не только превосходство Сигурда над Гуннаром, который не может проникнуть сквозь пламя, но закладывается основа всей драматической связи Сигурда и Брюнхильд. Потому этот эпизод и появляется в «Старшей Эдде». В «Пророчестве Грипира» Грипир говорит Сигурду:

> На Гуннара ты станешь похожим,
> Но сохранишь красноречье и мудрость.
> (*Пророчество Грипира*, 39, 1–2)

Хотя в дошедших до нас песнях нет подробного описания, как собственно происходит эта смена облика, из «Саги о Вёльсун-

гах» становится понятным, что метаморфоза случается после того, как Гуннару дважды не удалось преодолеть огненный вал, сначала на своем собственном коне, а потом на Сигурдовом Грани. Даже получив внешность Гуннара, Сигурд сохраняет собственное «я» и именно благодаря этому проходит испытание. О том, как он пробивается сквозь пламя, говорится во фрагменте утраченного произведения:

Пышет огонь, почва трясется,
Взмыло полымя вверх до неба.
Редкий решится из ратников княжьих
Через пламя прыгать иль прямо проехать.
Сигурд Грани сталью гонит,
Огонь угас перед одлингом,
Жар ложится пред жаждущим славы,
Рдеет Регина ратная сбруя.

(*Сага о Вёльсунгах*, 29)

Приведенный пример — единственный случай перемены обличья в героических песнях «Старшей Эдды»[64], и, без сомнения, данный эпизод сохранился только потому, что без него был невозможен удивительный сюжет. Исландские певцы не пытались, предвосхитив «Песнь о Нибелунгах», объяснить завоевание Брюнхильд Сигурдом тем, что он воспользовался «Tarnkappe», или шапкой-невидимкой. Они придерживались старой легенды, но при этом, похоже, старались избежать описаний того, как именно произошло чудесное превращение.

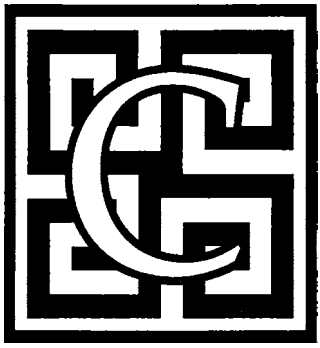
Подобное варьирование, происходящее на разных стадиях существования героической поэзии, показывает, каким образом в ней отражается общество, в котором она процветает, и социальные условия, на нее воздействующие. Впрочем, вариации не так уж велики, и за ними в большинстве случаев стоит единство представлений и мировоззрения, затмевающее все различия. В принципе можно заключить, что аристократическая стадия имеет больше общего с примитивными, а не с пролетарскими формами поэзии. Это вполне естественно, коль скоро в обе эпохи героическая жизнь — реальность,

[64] С. Боура исходит из того, что главы 24—31 саги восходят к песням, входившим в утраченную тетрадь «Старшей Эдды». — *Примеч. пер.*

в то время как на пролетарской стадии она становится уже неким воспоминанием. Калмыки и киргизы все еще являются или, по крайней мере, еще недавно были воинами и занимались именно тем, что и воспевали в своих сказаниях, но русские и югославы, как бы воинственны они ни были, так или иначе вынуждены были перейти к совсем иному образу жизни. Однако, несмотря на все различия, основные составляющие героической поэзии оставались неизменными на самых разных этапах развития общества, и объясняется это прежде всего тем, что героическая поэзия отвечала особым потребностям человека и, чтобы соответствовать им, выработала и особые способы своего функционирования, которые не давали поэту возможности выйти слишком далеко за рамки единой традиции.

ГЛАВА 14

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ И ИСТОРИЯ



лушатели героической поэзии обычно считают, что она повествует о реально случившемся, и в обществах, где нет летописной традиции, она, безусловно, замещает исторические сочинения, ибо обладает достаточным авторитетом, чтобы ее рассказам о прошлом верили и даже привлекали ее в качестве доказательства в генеалогических или земельных спорах. Греки VI–V веков до н.э. воспринимали гомеровские поэмы как свидетельства о реальных событиях и людях и потому ссылались на них как на исторически достоверные данные о прошлом. Например, афиняне таким образом обосновывали свои притязания на Саламин[1] и Сигей[2]. Конечно, приводить в пример Гомера в эту эпоху было проще, поэмы уже были записаны, и с ними без труда можно было свериться, но сам способ такого обоснования своих политических претензий доказывает, что к «Илиаде» и «Одиссее» относились как к хранилищу необходимой информации. Геродот считал Троянскую войну реальным событием и воспринимал ее — вполне обоснованно — как один из эпизодов в долгом противостоянии Европы и Азии, или греков и варваров. Хотя Фукидид и подходит к взятию Трои с научной точки зрения и даже позволяет себе критические замечания и остроумные разъяснения, он тем не менее считает Гомера в целом достоверным источником, если и позволяющим себе преувеличения, то вполне простительные. Вряд ли стоит сомневаться в том, что эпизоды, относящиеся к древнейшей истории Рима у Тита Ливия, были опосредованно взяты из героических песен; характерные

[1] Плутарх. *Солон*, 10; Квинтилиан. *Воспитание оратора* V, 11, 40.

[2] Геродот. *История* VII, 161; Элиан. *Пестрые рассказы* XIII, 14; Дион Хризостом II, 45.

черты этого типа повествования можно уловить в рассказах о Ромуле и Реме, битве Горациев и Куриациев, сражении при Регийском озере и в истории Кориолана. В VI веке н.э., когда героическая поэзия достигла своего расцвета у германцев, серьезные историки, по всей видимости, пользовались ее данными без особых сомнений в их правдивости. В описании Прокопием Кесарийским войны между варнами и англами немало следов влияния героических песен, и, вероятно, даже его причудливый рассказ о северной Британии как о земле призраков тоже можно объяснить использованием подобных источников[3]. В том же столетии готский историк Иордан тоже брал материал для своего сочинения из героических песен[4]. Схожую природу имеет и рассказ Беды Достопочтенного в VII веке о Хорсе и Хенгесте[5], а в VIII веке Павел Диакон явно почерпнул наиболее драматические перипетии своего рассказа из песен лангобардов. Так что есть все основания полагать, что героическая поэзия в самых разных местах и в самые разные эпохи считалась хранилищем подлинных фактов, и потому историки ей уделяли значительное внимание.

Эту веру в слова поэта разделяли и простые люди, и она еще более укреплялась тем постоянством, с которым канонические темы героической поэзии находили свое отражение в искусстве. Колоссальные статуи Гильгамеша, некогда украшавшие дворец ассирийского царя Саргона II в Хорсабаде, а теперь находящиеся в Лувре, и многочисленные изображения его и Энкиду на печатях свидетельствуют о всеобщем признании и вере в его реальность[6]. Особое место, которое занимал в народных легендах Роланд, стало причиной его огромной популярности в Средние века: мы находим его изображение на витраже Шартрского собора, а статуи — перед церковью св. Зенона в Вероне, на ратушной площади в Бранденбурге и во многих других городах. Но герои могут увековечиваться и менее наглядными способами. Истории о великом человеке могут передаваться из поколения в поколение или быть твер-

---

[3] *De bellis* VIII, 20.

[4] *Гетика*, 5.

[5] *Historia Ecclesiastica* I, 14.

[6] G. Conteneau. *La glyptique syro-hittite*. Paris, 1921. P. 51 ff.

до связанными с определенным местом. Когда сербские войска вступили на Косовское поле в 1912 году, солдаты упали на колени и стали молиться и целовать землю, а некоторым даже показалось, что перед ними проскакал на своем знаменитом Шарце Марко Кралевич, и они бросились вслед за ним[7]. О роли Дигениса Акрита в средневековой греческой традиции свидетельствует гробница, считавшаяся его могилой, хотя в действительности она сооружена на холме, над впадающей подле Самосаты в Евфрат речкой Гёк-су, царьком Коммагены[8]. Особая значимость, которую приобрел на протяжении веков в памяти русского народа Иван Грозный, частично может объясняться и множеством посвященных ему былин. К древним сказаниям о Вёлунде в конечном счете восходят представления о пещере Виланда-кузнеца в Беркшире и его изображении на Клермонском (Франкском) ларце. Теодорих играет важную роль в «Песни о Хильдебранде» и в «Старшей Эдде», и этому соответствует руническая надпись X века на камне из Рёка в остготских землях, где описывается всадник — почти наверняка Теодорих, — который скачет в доспехах «по берегу Готского моря». Данный образ, в свою очередь, может быть связан с конной статуей, когда-то стоявшей в Равенне, а потом перевезенной Карлом Великим в Ахен; ее считали изображением Теодориха, хотя на самом деле это Марк Аврелий. Героическая поэзия дает толчок к развитию множества легенд, которые входят в народный обиход и с течением времени находят свое воплощение в изобразительном искусстве. Поэтому вполне естественно задаться вопросом, в какой степени эти сказания отражают историческую реальность и можно ли доверять их рассказам о прошлых временах, о которых у нас нет иных независимых свидетельств.

С самого начала ясно, что многое в героической поэзии не может быть правдой. Даже в тех поэмах, которые вроде бы повествуют об исторических лицах и содержат некие смутные намеки на реальные события, очень много вымысла. Образ Гуннара из «Старшей Эдды» почти наверняка восходит к Гундихарию, чьи деяния были известны Сидонию Аполлинарию[9], но

[7] J. Lavrin в: H. Rootham. *Heroic Songs of the Serbs.* Oxford, 1920. P. 19—20.
[8] Entwistle. P. 303.

вряд ли король бургундов менялся внешностью с Сигурдом, чтобы добиться руки Брюнхильд. Если даже Карл Великий на самом деле мстил за гибель реального Роланда в Ронсевальском ущелье, трудно поверить, чтобы солнце остановилось в небесах, дабы ему помочь. Если Гильгамеш когда-то и правил Уруком — а возможно, так оно и было[10], — то вряд ли он дрался с Хумбабой. Если Ахилл и сражался под Троей, его конь не мог говорить с ним человеческим голосом. Большинство героических поэм содержит некоторый элемент вымысла, и хотя из этого непосредственно не вытекает, что мы не должны доверять им вообще, все же такие выдумки заставляют сомневаться в надежности поэтических свидетельств о реальном прошлом. Певцу ничто не мешает фантазировать, если ему хочется, а отсутствие критического настроя в донаучную эпоху скорее поощряет подобные домыслы, нежели препятствует им. Поэты могут искренне верить в правдивость своих слов, но само понимание истины отличается от нашего, и именно тогда, когда они говорят с величайшей убежденностью, полагая, что черпают свои знания непосредственно от богов или духов, нам, возможно, стоит относиться к их сообщениям с особой осторожностью. Сведения, взятые из героической поэзии, можно считать исторически достоверными только в том случае, когда они подтверждаются и иными, независимыми источниками. Если такая проверка возможна, то с ее помощью мы получим некоторое представление о том, насколько можно верить данному поэту, и руководствоваться этим в своем отношении к иным его утверждениям.

Прежде всего следует заметить, что очень немногие произведения сочинены самими свидетелями описываемых событий или людьми, жившими вскоре после них и потому способными правдиво о них рассказать. Здесь особое место занимает «Битва при Мэлдоне». Об этом сражении рассказывается и в Англосаксонской хронике, и в других, вполне авторитетных источниках. Место событий до сих пор можно осмотреть в Эссексе, и картина вполне совпадает с тем, что мы находим в поэме. О главном герое Бюрхтноте упоминает не один историк, и пото-

[9] *Carmina* VII, 234 sqq.; ср.: Thompson. P. 65.
[10] S.A. Langdon в: *CAH* I. P. 366 ff.

му мы вправе предположить, что и другие персонажи, вроде Оффы, Освальда и Эадвольда, о которых больше нигде ничего не сообщается, тоже были реальными людьми. В поэме нет ничего исторически невозможного или просто непохожего на правду. Сама последовательность изложения выглядит убедительной именно потому, что за ней не просматривается какой-то художественный замысел. Конечно, речи героев на поле брани вряд ли воспроизведены дословно, но ведь вплоть до окончательной победы научно-технического прогресса всякий историк считал необходимым дополнить сухое изложение событий речами их участников. Трудно поверить, что кто-нибудь, кроме реального свидетеля битвы, мог рассказать о ней столь точно, тщательно и достоверно. Единственным аргументом «против» можно считать 117-ю строку, где поэт говорит:

> Я слышал, что следом славный Эадверд
> Так мечом изловчился....

Однако «я слышал» — традиционная формула, и потому не следует на этом основании делать далеко идущие выводы о том, что автор поэмы в сражении не участвовал. В неразберихе боя человек не в силах увидеть все, так что в данном случае поэт вполне мог говорить с чужих слов. В любом случае такая скрупулезная оговорка заставляет еще больше доверять словам поэта.

Скандинавская «Битва при Хаврсфьорде», вероятно, почти столь же достоверна, как и «Битва при Мэлдоне». В ней описано сражение, произошедшее в 872 году; о нем также рассказывается в «Саге об Эгиле» и «Саге о Харальде Прекрасноволосом». Правда, последний из упомянутых источников, по-видимому, отчасти опирался на саму песнь, но, поскольку сага содержит гораздо больше подробностей, ее с достаточным основанием можно считать независимым свидетельством. Между стихотворным произведением и сагами нет существенных расхождений. Ничего чудесного в песни не происходит: в ней коротко и четко описан яростный бой между Харальдом и Кьётви. Харальд входит в Хаврсфьорд около Ставангера, а сама схватка происходит на острове, на котором Кьётви обороняется до тех пор, пока не убеждается в своем поражении и не от-

ступает на юг. «Битва в Хаврсфьорде» гораздо короче и менее конкретна, чем «Битва при Мэлдоне», и мы не можем с уверенностью утверждать, что поэт присутствовал при сражении. Он сообщает то, что легко могузнать от свидетелей боя. Однако он, по всей видимости, жил вскоре после этой даты и был достаточно аккуратен в своем изложении. По крайней мере, он хорошо представлял себе общую политическую ситуацию того времени: так, например, называя Харальда «грозным властителем мужей востока, чья обитель Утстейн», он обнаруживает знание того, что в последние годы Харальд часто бывал в Утстейне и особенно любил именно это свое поместье.

В позднейшие времена греки тоже стремятся придать точность и достоверность своим героическим песням о современных событиях. Очевидная причина в том, что τραγούδια часто пели на привале люди, участвовавшие в описываемых событиях. Насколько можно судить на основании иных источников, песни достаточно близки исторической правде. Эти принципы реалистической точности можно обнаружить уже, по крайней мере, в песне XVI века, прославлявшей Маламоса, который в 1585 году при поддержке венецианцев поднял восстание против турок. В следующем столетии эта традиция была продолжена песнями о казни патриарха Серафима Фанариотского в 1612 году и о подвиге Николая Цувароса, в 1672 году напавшего на Луро и захватившего турецкого военачальника. Конечно, авторы этих произведений зачастую смотрят на мир глазами жителя своих родных земель и оказываются весьма пристрастными, но тем не менее они вполне аккуратны в своем изложении происходящего. За описанием того, как началось и потерпело поражение восстание учителя Яниса в 1770 году, надеявшегося, что на помощь ему придет Екатерина II, может стоять достаточно узкое мировосприятие, но оно дает точную картину борьбы и гибели героя[11]. Точно так же автор песни о поражении, которое Боцарис нанес войскам Али-паши в ущелье подле Сули 20 июня 1792 года, твердо придерживается исторической правды, хотя и отчасти дает волю своему патриотическому торжеству в момент наивысшего триумфа:

Тут Боцарис вскричал, потрясая саблей:

[11] Entwistle. P. 312 ff.

«Стой, паша, стой, зачем пытаешься ускользнуть, зачем бежишь так быстро?
Остановись, вернись в наш город, обратись к пустой Киафе,
Поставь там царский трон и провозгласи себя султаном»[12].

Поскольку при проверке выясняется, что на данные греческих песен вполне можно полагаться в тех случаях, когда описываемые факты известны, мы можем с большим доверием отнестись и к тем эпизодам, для которых независимых свидетельств находится мало или вообще нет. Они прославляют мужчин и женщин, снискавших себе славу в своих родных местах, но не оставивших заметного следа в официальной государственной историографии. На самом деле такая безвестность скорее убеждает в том, что многое рассказанное о них — правда. Это особенно важно в связи с войной за независимость, ибо она была поистине общенародной, и в каждой греческой области были свои местные герои. Песни о Мецойсосе, старом Буковаласе, Демакесе, Цулкасе, Мильёнисе и других звучат правдиво, и в них изображены подлинные события, в которых эти люди принимали участие.

Вероятно, мало уступают греческим в реалистичности и сербские песни о восстании против турок в 1804—1813 годах. Признав их достоверным источником, мы, по крайней мере, окажемся на стороне такого авторитета, как Леопольд фон Ранке, опиравшегося на поэтический материал в своем классическом труде «Сербская революция» (*Serbische Revolution*), опубликованном в 1839 году[13]. Эти произведения, безусловно, повествуют об исторических событиях и лицах. Взятие Белграда и битвы на Мишаре и при Делиграде — столь же реальные события, сколь подлинны и фигуры Карагеоргия и других предводителей восставших. Более того, песни практически современны описываемым в них событиям, поскольку собравший их Вук Караджич начал свою работу, возвратившись из Вены в 1813 году[14], и вполне мог еще встречать певцов, уча-

[12] Politis. P. 5 (*букв. пер.*).

[13] Л. фон Ранке (1795—1886) — выдающийся немецкий историк, признанный основателем школы «объективной истории», цель которой в как можно более достоверной реконструкции исторической ситуации на основе современных этой ситуации свидетельств. — *Примеч. пер.*

[14] Не совсем точно: Караджич действительно издал первый сборник песен в 1813 году, еще находясь в Вене, а первая поездка в Сербию для сбора

ствовавших в восстании и сражениях, которые они воспевали. Он сам в 1804 году служил при одном из вождей восстания: Караджич был свидетелем его гибели и того, как родное село Вука, Тршич, было сожжено дотла. Болезнь, сделавшая Караджича хромым, помешала его дальнейшему участию в борьбе, и его собственные мысли на этот счет весьма показательны:

> Передвигаясь на костылях, я должен был забыть о войне и скачке верхом, но если бы не хромота, турки наверняка убили бы меня, как многих моих соотечественников. Из-за этих костылей я был вынужден оставаться дома, и там я перенес на бумагу то, что слышал собственными ушами и видел собственными глазами[15].

Великие события, безусловно, непосредственно коснулись Караджича, и многое записанное им звучит достаточно правдоподобно. Но хотя в этом отношении песни о сербском восстании и можно сравнить с «Битвой при Мэлдоне» и греческими τραγούδι, все же было бы слишком рискованно считать их столь же надежным источником. Сербские песни рассказывают о реальных людях и подлинных деяниях, но они порождены поэтической традицией, гораздо более изощренной и основанной на большем количестве условностей, чем греческая или даже англосаксонская, в том виде, в котором ее воспринял автор «Битвы при Мэлдоне». Эта традиция предполагает использование не только устоявшихся фраз, но и принятых тем и требует от певца изображать современность в соответствии с каноническими правилами, отрабатывавшимися веками на описании событий прошлого. В итоге исторические происшествия помещаются в условные рамки привычного вымысла, и хотя мы и можем в известной мере игнорировать это традиционное обрамление, оно все равно не дает возможности воспринимать все сказанное буквально. Описание битв настолько стилизовано, что нельзя принимать на веру отдельные детали, и точно так же большинство литературных приемов порой слишком условны, чтобы счесть рассказ убедительным. Так, например, подозрительно, что и «Битва на

новых текстов состоялась в 1815 году. См.: *Сербские народные песни...* С. 7–11. – *Примеч. пер.*

[15] Цит. по: Low. P. 180.

Мишаре»[16], и «Взятие Белграда»[17] начинаются одной и той же сценой: жена турецкого паши видит воронов и предсказывает наступление сербской армии. Это один из расхожих поэтических приемов: он не имеет ничего общего ни со случившимся на самом деле, ни даже с последующими представлениями о том, как все происходило. Но даже с учетом подобных ограничений данные песни все равно достаточно близки исторической правде и могут расширить наши знания о событиях, которым они посвящены.

Требования искусства и стремление создать увлекательный рассказ могут стать причиной еще больших искажений исторической реальности. Узбекский дастан «Тулган-ой» повествует о событиях начала XX века, главным образом — о войне между уратюбинским беком и ханом Коканда, чей военачальник становится главным отрицательным персонажем произведения[18]. Хотя поэт достаточно правдоподобно рисует общую картину происходившего в то время и условия тогдашней жизни, он строит свою историю вокруг вымышленного сюжета, где главная героиня Тулган-ой играет роль обиженной девушки, которой приходится пройти через множество разнообразных опасных приключений. Увлеченный этими перипетиями, поэт забывает о социальной и жизненной подоплеке и старается скорее потешить своих слушателей забавными выдумками, вроде эпизода, когда Тулган-ой наконец выходит замуж за своего суженого и крестьяне продают украденную у ханского полководца дорогостоящую лошадь, чтобы устроить веселую свадьбу. Произведение интересно прежде всего тем, что основное внимание в нем уделено крестьянам, а хан и его вельможи изображены с большой неприязнью. Тем самым оно отражает состояние умов накануне революции, и хотя в самой истории больше фантазии, чем опоры на реальные факты, но за этой фантазией стоят не столько традиционные условности, сколько политические взгляды поэта.

Даже если поэт не сильно удален от описываемых им событий и во времени, и в пространстве, он не всегда хорошо

[16] Караџић IV, 148–152.
[17] Morison. P. 104.
[18] Жирмунский, Зарифов. С. 458–460.

информирован о них. Когда Ричард Джеймс в 1617 году собирал в Москве былины, он, скорее всего, записывал их от профессиональных певцов, или *скомофохов*, которые еще не успели впасть у властей в немилость и в какой-то мере сохраняли связь с царским двором, выгодами которой они в полной мере пользовались во времена Ивана Грозного. Но они уже вряд ли были посвящены в придворные секреты, и политические новости становились им известны главным образом из сплетен и слухов. Впрочем, такие источники могли оказаться достаточно надежными, и, скажем, автор двух песен о дочери Бориса Годунова Ксении весьма точно придерживается фактов. Современник событий Сергей Кубасов[19] рассказывает, что после смерти Бориса Ксению, которая до этого была обручена с братом датского короля, заключили под стражу до прибытия в Москву Лжедмитрия, а затем он заставил ее уйти в монастырь[20]. В обеих песнях Ксения оплакивает свою судьбу и говорит о нежелании принимать постриг. Хотя ее жалобам придана литературная форма и они, вероятно, не имеют ничего общего с тем, что Ксения говорила на самом деле, основные факты переданы достаточно точно. Напротив, другая былина, приведенная Джеймсом и повествующая о неудачной попытке крымского хана Девлет-Гирея захватить Москву[21], гораздо менее достоверна. Само происшествие действительно имело место в 1571 году, но автор произведения, созданного примерно полвека спустя, смутно представлял себе тогдашние события, и потому былина состоит главным образом из бесед хана со своими военачальниками о дележе предвкушаемой добычи. В этот миг раздается божественный глас с небес, сулящий татарам поражение. Здесь исторический факт служит только поводом: все остальное чистое воображение и вымысел. Разумеется, мы сразу понимаем, где начинает работать фантазия, поскольку она получает, как и в сербских песнях, традиционное формульное выражение.

---

[19] Имеется в виду повесть о Смутном времени, включенная в т.н. Хронограф Сергея Кубасова. В.О. Ключевский («Боярская дума») установил, что автором данного текста является не Кубасов, а Иван Михайлович Катырев-Ростовский, бывший стольником у Бориса Годунова. — *Примеч. пер.*

[20] Chadwick. *RHP.* P. 218 ff.

[21] Киреевский VII. С. 56 и след.

В наше время былинам, записанным Джеймсом, соответствуют сказания Марфы Крюковой и других русских певцов о современных событиях. Кроме «Сказания о Ленине» Крюкова сочинила поэмы о герое революции Чапаеве[22] и экспедиции советских полярников в Арктику под руководством Отто Шмидта[23]. И в этом она не одинока. Иван Фофанов пел о Чапаеве[24], Ворошилове[25], у Никифора Кигачева есть былина о победе над Деникиным в гражданской войне[26], а у Екатерины Журавлевой — о боях на озере Хасан[27]. Как и в песнях, приводимых Джеймсом, в данном случае певцы тоже не были свидетелями описываемых событий, а рассказывают о них понаслышке. Но в некоторых отношениях они вполне хорошо информированы. Так, например, Крюкова в «Сказании о Ленине» более или менее точно излагает подробности так называемого Кровавого воскресенья 22 января 1905 года, упоминая и о предательстве царя, и о сомнительной роли священника, отца Гапона. Но, с другой стороны, по двум пунктам она отступает от исторической правды. Во-первых, она вполне оправданно вводит в рассказ традиционные элементы и характеры, которые, строго говоря, не имеют отношения к истории, но позволяют оценить ее. Именно поэтому столь важное место в ее поэме занимает сибирский крестьянин Иван, который, конечно, не является историческим лицом, но воплощает простой русский народ и ведет себя как обычный человек того времени. Точно так же ее слова о том, что Мавзолей Ленина был построен из камней, принесенных всеми русскими людьми, никак не отвечают реальности, но позволяют удачно приспособить традиционную тему к новому предмету. Во-вторых, Марфа сообщает то, что она сама считает правильным, хотя на самом деле это может и не соответствовать действительности. Так, описывая Первую мировую войну, она повторяет расхожую историю о том, что, пока царь Николай II пьет и похваляется, его супруга передает военные секреты кайзеру Вильгельму, именующему ее «кровной пле-

[22] Андреев. С. 508 и след.
[23] Там же. С. 503 и след.
[24] Астахова. С. 261 и след.
[25] Там же. С. 269 и след.
[26] Там же. С. 377 и след.
[27] Там же. С. 456 и след.

менницей». Перехватив одно из таких тайных предательских посланий, солдаты и решают прекратить войну. Также в соответствии с советской мифологией Крюкова изображает Сталина на самой заре его политической карьеры прекрасным полководцем, а Троцкого — негодяем, с самого начала замышлявшим измену. Но если учесть, какими сведениями она располагала, иначе поступить Крюкова едва ли могла. Данная поэма и другие произведения подобного рода интересны как раз потому, что отражают представления простых людей и передают их полно и вполне адекватно. Сказания прочно основаны на фактах, но их нельзя воспринимать как объективный доклад о случившемся.

Разумеется, иногда поэты могли черпать сведения не с чужих слов, а из книг, и если эти письменные источники надежны, поэтическое произведение может сохранить содержавшуюся там информацию при том, что сами книги до нас и не дошли. Похоже, именно так обстоит дело с основным содержанием «Песни о моем Сиде». Ее автор наверняка был клириком, а значит, умел читать. Описание отъезда Сида из Кастилии и его побед в мавританских землях столь конкретно, что очень трудно усомниться в его правдивости. Кроме того, у нас нет недостатка в дополнительных подтверждениях достоверности его рассказа. Все его главные герои: не только король Альфонс и Сид, но и Альвар Аньес (Фаньес), Мартин Муньос и Муньо Густиос — исторические лица. Правда, у нас нет независимых свидетельств о Мартине Антолинесе, но, учитывая такое его окружение, можно предположить, что и он жил на самом деле. Инфанты де Каррион, действительно, существовали, и нет никаких оснований сомневаться в том, что они были обручены с дочерьми Сида. «Песнь о моем Сиде» говорит о реальных фактах и, похоже, содержит мало выдумки. Даже комические эпизоды и те могут отражать случившееся в действительности: слишком уж добросовестен поэт, чтобы дать волю собственной фантазии. Испанские хроники, на которых он основывался, и устная традиция, из которой мог исходить, должны были отличаться удивительной точностью и любовью к правде, и наверняка именно поэтому «Сиду» свойственна такая реалистичность и конкретность.

Однако «Песнь о моем Сиде» — исключение. В большинстве древних героических поэм мы сталкиваемся с куда более сложными проблемами. Почти все они имеют некую фактическую основу, которую вряд ли можно отрицать. Даже «Эпос о Гильгамеше» до некоторой степени соответствует сохранившимся письменным свидетельствам; по крайней мере, имя самого Гильгамеша присутствует в вавилонских царских списках, где он назван правителем Урука вслед за Таммузом, правда, говорится, что царствование его продлилось 126 лет[28]. Хотя ни герой «Песни о Хильдебранде», ни его сын в исторических документах не упоминаются, хорошо известны Теодорих и Одоакр, о которых говорится в этой поэме. В «Беовульфе» сообщается, что Хигелак предпринял окончившийся катастрофой поход против франков и фризов[29]: имеется в виду набег короля гаутов Хойхилака, завершившийся его поражением и гибелью в битве с настигшим его войском под предводительством Теодберта. Поскольку сведения об этом походе нам любезно предоставляют, причем независимо друг от друга, Григорий Турский[30] и «Деяния франков»[31], едва ли стоит сомневаться в его реальности или отрицать, что в данном случае автор «Беовульфа» основывается на достоверных фактах. Хенгеста, играющего столь важную роль в «Битве в Финнсбурге», многие уважаемые исследователи отождествляли с тем Хенгестом, которого Беда Достопочтенный называет первым из англосаксов, начавших завоевание Англии[32]. В «Старшей Эдде» Атли, Гуннар и Ёрмунрекк — это Аттила, Гундихарий и Эрманарих: все они были выдающимися историческими деятелями своего времени. Бесспорно, Роланд — тоже историческая фигура, поскольку мы знаем о произошедшей 15 августа 778 года битве, когда войска Карла, возвращавшиеся из Испании, подверглись нападению в Пиренеях, а среди погибших был «Hruodlandus Britannici limitis praefectus»[33]. В подобных

[28] S.A. Langdon. *CAH* I. P. 367.

[29] *Беовульф*, 2914 и след.

[30] *История франков* III, 3.

[31] Глава 19.

[32] Chadwick. *Origin of English Nation*. P. 49–50.

[33] Эйнхард. *Жизнь Карла Великого*, 9: «Хруодланд, префект области бретонской (=маркграф Бретани)» (*лат.*).

случаях отдельные персонажи и некоторые события, безусловно, имеют реальные прототипы.

Вполне возможно, что хотя бы у германских народов большая доля сведений исторического или квазиисторического характера сохранилась именно благодаря литературной традиции. Множество перекрестных отсылок в «Беовульфе», длинный список королей и народов в «Видсиде», несколько случайных сообщений в «Старшей Эдде» — все это вместе составляет некий корпус свидетельств, в целом достаточно последовательный и непохожий на изобретение какого-нибудь поэта. По крайней мере, ясно, что некий объем информации, известный певцам, был в достаточной мере знаком и аудитории, способной понимать смутные намеки. Конечно, можно найти неувязки в различных упоминаниях об одном и том же персонаже, но это скорее аргумент за, а не против их реальности, поскольку указывает на то, что мы имеем дело с именами живых людей, хотя рассказы о них могут быть и путаными, и искаженными. Достаточная близость исторической правде каталога королей и народов в «Видсиде» подтверждается материалами, почерпнутыми из других источников и со скрупулезным тщанием собранными в труде Р. Чэмберса. Если существует подобный обширный корпус сведений, то есть все основания полагать, что большая часть их основана на реальных фактах, и потому, даже не имея иных подтверждений их истинности, к ним следует относиться с определенным доверием.

Перейдя от произведений древности к более новым временам, мы обнаруживаем в общем схожую ситуацию, хотя здесь и сложнее отыскать независимые свидетельства, так как мы имеем дело с народами, чья культура характеризуется относительно невысоким числом письменных памятников. Тем не менее есть указания на то, что и тут поэзия пользовалась историческими данными, несомненно сохранившимися в устной передаче. В центре множества русских былин стоит фигура киевского князя Владимира, которого можно отождествить с Владимиром II Мономахом, занимавшим великокняжеский престол в Киеве с 1113 по 1125 год. Из его предполагаемых соратников Илья Муромец упоминается в XIII веке в норвежской «Саге о Тидрекс» и немецкой поэме «Ортнит», а

в 1594 году немецкий путешественник Эрих Лассота видел его гробницу в Софийском соборе в Киеве[34]. Алеша Попович служил у ростовских князей, потом перебрался в Киев и погиб в кровавой битве на реке Калке в 1223 году[35]. В Новгородской летописи рассказывается о том, как Ставр навлек на себя гнев Владимира Мономаха и его утопили за то, что он обокрал двух граждан Новгорода; в другом варианте той же летописи говорится, что его сослали[36]. Дунай Иванович часто упоминается в летописях XIII века в качестве одного из слуг князя Владимира Васильковича[37], а Сухмана Долмантьевича (Одихмантьевича) отождествляли с псковским князем Домантом (Довмонтом), умершим в 1299 году, который прославился как защитник Пскова от набегов язычников[38]. Как бы ни менялись даты и подвиги под воздействием времени и воображения поэтов, герои русских былин все же, по-видимому, когда-то были вполне реальными людьми. Точно так же имена исторических лиц встречаются и в сербохорватских песнях. В эпоху, предшествующую Косовской битве, Стефан Душан был царем Сербии с 1331 по 1355 год. Что до самого сражения на Косовском поле, то герои соответствующих песен вполне реальны, будь то князь Лазарь, проигравший битву и убитый турками в 1389 году, или Милош Обилич, который, видимо, на самом деле убил султана Мурада, как утверждает певец[39]. Марко Кралевич тоже существовал на самом деле и был убит, сражаясь на стороне турок в битве при Ровинах в 1395 году[40]. Герои южных славян, так же как и русские богатыри, сильно изменились со временем, но все же были историческими лицами.

Хотя за пределами Европы труднее обнаружить независимые подтверждения реальности поэтических героев, некоторые из наиболее значимых персонажей тоже имеют исторические прототипы. Давид Сасунский действительно царствовал в Армении в X веке н.э.[41] У якутов есть сказания о Денни-

---

[34] Chadwick. *RHP*. P. 38.
[35] Миллер. *Очерки* III. С. 74 и след.
[36] Chadwick. *Growth* II. P. 113 ff.
[37] Idem. P. 116.
[38] Миллер. *Очерки* II. С. 167 и след.
[39] Chadwick. *HA*. P. 316.
[40] Low. P. xxii.
[41] *Давид Сасунский. Армянский народный эпос*. М., 1939. С. vi сл.

ке, возглавившем потерпевшее жестокое поражение восстание своего народа на реке Лене в XVII веке[42]. Персонаж киргизских поэм Конурбай может быть потомком Чингисхана, жившим в XVI веке[43], и калмыцкий Хонгор, ближайший соратник Джангара, может восходить к тому же прототипу, воспринимаемому с иной точки зрения. Персонаж казахских сказаний Едыге жил в конце XIV — начале XV века[44]. Узбекский герой Шейбани, сражающийся с султаном Самарканда Бабуром, примерно на сто лет моложе[45]. Ачехский султан Этноканда, персонаж поэмы «Малем Даганг», правил с 1607 по 1636 год[46], а другое произведение «Почут Мухамат» повествует об арабе по имени Джамалулам, выходце из высокопоставленной семьи, который правил с 1703 по 1735 год, при этом уделяя особое внимание трем братьям — младшего из них и зовут Почут Мухамат, — которые оспаривали его право на трон[47]. Один из героев «Пранг Компеуни» Докарима, посвященной совсем близким к нам временам, по имени Панглим Тибанг, был еще жив в тот момент, когда слагалась поэма. Индус по рождению, он попал в Ачех вместе с труппой бродячих фокусников и там, снискав доверие султана и перейдя в мусульманство, стал очень влиятельным и могущественным человеком[48]. Однако в этих азиатских произведениях немало персонажей, которых невозможно отождествить с какими бы то ни было историческими лицами, а скажем, никто из героев осетинских поэм так и не оставил следа в истории, да и для самих нартов в целом не удается найти сколько-нибудь надежный исторический прообраз.

Таким образом, мы видим, что многие персонажи героической поэзии имеют исторические корни, и возможно, что и другие, о ком у нас нет дополнительных сведений, обладают схожим происхождением. Но, с другой стороны, если рассмотреть сами исторические факты попристальнее, можно обнаружить,

---

[42] Chadwick. *Growth* III. P. 122.
[43] Idem. P. 118 ff.
[44] Орлов. С. 128 и след.
[45] Жирмунский, Зарифов. С. 123 и след.
[46] Hurgronje II. P. 80 ff.
[47] Idem. P. 88 ff.
[48] Idem. P. 103 ff.

что поэты позволяли себе немало вольностей и в своих описаниях нередко далеко отходили от случившегося в действительности. Для искусства, черпающего свой материал из устной традиции и достаточно свободно с ним обращающегося, такие отступления практически неизбежны. Если рассказ переходит из поколения в поколение, многие его составляющие претерпевают существенные изменения, и по сравнению с исходной формой в нем возникает множество пропусков и позднейших добавлений. Певцу, руководствующемуся исключительно воспоминаниями о том, как это сказание исполнялось прежде, ничего не остается, кроме как придать истории новый облик, и чем более искушен он в своем искусстве, тем больше изменений он склонен внести. Более того, сказание, отражающее особенности прошлого, позднейшим поколениям может быть не до конца понятно, и искажения могут объясняться как раз желанием поэта прояснить и облегчить восприятие рассказа. Но главным врагом исторической точности, конечно, становится творческое воображение художника, стремящегося по-своему представить и обработать имеющийся у него материал так, чтобы в результате он приобрел новые краски и звучание. Такая цель заставляет опустить многое, что показалось бы крайне важным историку, и преобразить саму суть рассказа. Ведь в описании исторических событий певцов занимает не столько достоверность, сколько их драматизм. Они не смотрят на прошлое глазами историка: их прежде всего интересуют личности и яркие картины, а не пути исторического прогресса и колебания политики. Анализируя их творения, мы всегда должны учитывать желание поэтов приспосабливать материал к решению чисто художественных задач.

Во-первых, в их произведениях существует тенденция к упрощению. События, происходившие в разное время, могут соединиться в одном эпизоде, придавая сказанию дополнительный вес. Это можно хорошо проиллюстрировать на примере битвы в Ронсевальском ущелье. Реальное сражение в Пиренеях не было особенно важным. Когда Карл возвращался из похода в Испанию, его армия подверглась нападению басков, и при этом погибло несколько военачальников. Но у поэта незначительный исторический эпизод преображается в великое противостояние между христианами и язычниками, в котором уча-

ствуют огромные рати и гибнут многие великие герои. То, что на самом деле было всего лишь мелкой стычкой, становится одной из грандиозных битв мирового масштаба. Цель поэта — воплотить в одном сражении весь опыт первых крестовых походов. Ронсевальский бой вмещает многие деяния, которыми жили два поколения, сражавшиеся с сарацинами в Палестине, и проникнут подлинным духом того времени. «Песнь о Роланде» важна не как повесть о Карле Великом — в действительности с исторической точки зрения о нем в поэме сообщено очень мало верного, — но именно как воплощение духа XII века и крестовых походов. Единственное сражение становится архетипическим образом всех битв с неверными, а деяния героев демонстрируют, на что способны христиане, когда бьются за свою веру. Поэт знает о бое в Ронсевальском ущелье, но ему не так уж важно точно его описать, даже если он в принципе ставил перед собой эту задачу, что крайне сомнительно. Вместо этого он рисует картину впечатляющей битвы, драматизм которой позволяет ему коснуться многих вопросов, глубоко его волновавших. «Песнь о Роланде» столь значима для культурной истории Европы не потому, что сообщает нам какие-то существенные факты, а в силу того, что доносит до нас душевный порыв крестоносцев XII века, с которым они устремлялись в свои воинские походы.

Схожим упрощением отмечены и киргизские поэмы о Манасе, и особенно эпос Орозбакова о великом походе против катайцев. Трудно предположить, что киргизы когда-нибудь предпринимали столь масштабное вторжение в Китай[49], да и в китайских исторических документах нет ни единого упоминания о чем-либо подобном: наверняка киргизы никогда не брали Пекин. С другой стороны, они, как и другие тюркские племена, постоянно совершали набеги на форпосты и поселения китайцев в Восточном Туркестане (Син Кьянг) и других пограничных областях. Возможно, воображая такое вторжение, автор «Манаса» представлял себе великих правителей, вроде Чингисхана или Кублай-хана, которые действительно нападали на Китай и подчиняли его себе. Но он приписал их свершения своему родному герою — Манасу, ибо именно он был идеалом для

[49] См. выше примеч. 69 на с. 50. — *Примеч. пер.*

киргизов, могучим владыкой, чьим войскам не в силах противостоять заклятые враги его народа — китайцы. Поэт увлеченно и вдохновенно описывает то презрение, с которым мусульмане-киргизы относятся к «нечистым катайцам», и повествует о славной победе над ними. В таком произведении все или почти все эпизоды вымышлены. Конечно, некоторые персонажи вполне могут быть историческими. Как и Копурбай, который, по-видимому, был реальным лицом, в действительности мог существовать и Алмамбет, китаец по происхождению: недаром он именуется «тигроподобным», что позволяет связать его образ с пятью сыновьями Хонгора, которых называли «пятью тиграми»[50]. Нельзя сбрасывать со счета и возможность того, что исторический прототип может быть у самого Манаса. Правда, никаких надежных соответствий найдено не было, и в дошедших до нас документах имя героя не упоминается, но тем не менее он мог существовать на самом деле. Но разумеется, образ его — плод поэтического воображения. Таким должен быть великий завоеватель, и его поведение отвечает представлению Орозбакова о киргизском богатыре. В итоге возникает искусно выстроенное повествование, ведущая роль в котором принадлежит Манасу, а реальная история имеет с поэмой мало общего.

Теми же особенностями отмечены и ачехские поэмы о борьбе с голландцами, например «Малем Даганг», где рассказывается о войне Этноканды с правителями Малакки, или «Пранг Компеуни», в которой, как можно догадаться по названию, речь идет о борьбе с голландской Ост-Индской компанией. Ведущие персонажи обеих поэм — исторические лица, но обе не только содержат немало чудесных и фантастических элементов, но и аккумулируют в единой военной кампании целую цепь исторических событий. Поэты поступают так, следуя законам своего искусства, согласно которым поэма должна обладать четкой структурой, и выдерживание этого принципа во многом служит залогом успеха поэтического труда. Авторы данных произведений обнаруживают некоторое знание фактов, о которых они рассказывают, но расцвечивают их множеством вымышленных черт, так что, по сути, мы получаем от них весьма отрывочную и неточную информацию о

[50] Chadwick III. P. 117.

прошлом. Так, в «Малем Дагапг» главным врагом считаются голландцы, правящие в Малакке, — и это вполне соответствует исторической правде, но столица их — Гоа, которой голландцы никогда не владели и которая была португальским оплотом еще до того, как голландцы пришли на Восток. До поэта дошли какие-то слабые отзвуки представлений о Гоа, и он не понимает их значения, и не знает даже, где эта Гоа, или есть ли разница между голландцами и португальцами. Он сосредоточен на борьбе своих соотечественников против европейских захватчиков и объединяет в картине одной войны, продолжавшейся несколько лет, целую вереницу разных войн, которые шли на протяжении более двух столетий.

Аналогичная тенденция к упрощению истории прослеживается и в двух поэмах, в которых находят свое отражение долгие войны готов с гуннами, приведшие в конце концов к самоубийству Эрманариха примерно в 370 году. Вряд ли можно сомневаться в том, что эта борьба длилась долго и шла с переменным успехом, но рассказывают о ней поэты очень по-разному. С одной стороны, в «Видсиде» говорится:

> Вульфхере нашел я и Вюрмхере; воевало там непрестанно
> Войско хредов в лесах у Вистлы,
> Мечами точеными часто обороняя
> Древний трон свой от народа Этлы.
>
> (*Видсид*, 119–122)

В том, что касается самого факта длительного противостояния готов (хредов) и гуннов, данный отрывок отражает историческую реальность. Но далее работает воображение, поскольку во времена Аттилы (Этлы) готы с гуннами уже не воевали. О Вульфхере нам не известно ничего; а вот Вюрмхере можно отождествить с Ормаром в скандинавской версии, начальствующим над войсками Хервёр в битве с гуннами. Реально произошедшие события связываются с именем Аттилы, поскольку он самый знаменитый из гуннов, но тем самым история фальсифицируется. Своеобразным контрастом может служить «Битва готов с гуннами». Здесь поэт, похоже, вообще ничего не ведает о долгих войнах и сводит все к восьмидневной битве двух братьев за оспариваемое друг у друга наследство. Безусловно, мы

опять сталкиваемся с упрощением, продиктованным нуждами искусства, и картина оказывается гораздо менее точной, чем упоминание о постоянной вражде в «Видсиде». Но зато исландский певец лучше осведомлен об основных участниках событий. Представляя Хумли королем гуннов, он, безусловно, придерживается реальных фактов, поскольку о Хумли нигде больше не упоминается; только Саксон Грамматик сообщает о некоем Хумбле, сыне Дана, первого датского короля[51]. Поэт, в меньшей степени ориентированный на традицию, вполне мог бы поставить на место Хумли Аттилу, просто потому, что тот — единственный владыка гуннов, о котором всякий знает. Два данных примера показывают, сколь разными способами можно исказить историю, так что правду можно установить только путем сравнения разных версий.

Стремление к упрощению может проявляться и в том, что в едином временно́м промежутке совмещаются персонажи, чья жизнь приходилась на разные исторические периоды, отделенные друг от друга многими годами. В «Песни о Роланде» вместе с Роландом и Турпеном, которые были современниками Карла Великого, действуют герои из последующих поколений. Жоффруа Анжуйский не может быть никем иным, кроме герцога Жоффруа I «Гризгонеля», умершего в 987 году; Ришар Нормандский — первый герцог, носивший это имя (Ришар I Старый), скончавшийся в 996 году; Жерар Руссильонский — это почти наверняка Жерар, бывший регентом Прованса во времена Карла Лысого; Тибо из Реймса — наверное, первый герцог Шампани, носивший это имя и умерший в первой половине XI века; предатель Ганелон — это, возможно, Ванилон, архиепископ Санский, живший во времена Карла Лысого. Таким образом, небольшая группа реальных персонажей каролингской эпохи дополнена целым рядом лиц, живших позднее. Поэта не беспокоит, что при таком смешении в историческом повествовании не все сходится. Ему надо создать цельный героический мир: для этого он сводит вместе людей прошлого, прославившихся своей доблестью, и ему совершенно не важно, что они жили в разное время.

То же смешение разных поколений происходит и в «Старшей Эдде», но возникает оно не в результате деятельности од-

[51] Saxo. P. 10.

ного поэта, а вследствие различных переработок, которым подвергалась единая традиция. Исходно совмещение разновременных пластов было вовсе не обязательным: ведь противостояние Атли и Гуннара, скажем, отражает реальный конфликт короля гуннов с королем бургундов. В свою очередь, упомянутая в «Песни о Хильдебранде» смертельная вражда Теодориха и Одоакра тоже соответствует исторической реальности, поскольку мы знаем, что Теодорих напал на Одоакра и убил его в Равенне в 493 году. Но как только эти сюжеты оказались оторванными от континента и перенесены в Исландию или Гренландию, хронологическая точность была принесена в жертву драматическим эффектам. В цикл соответствующих сказаний была введена фигура короля готов Эрманариха, безусловно, привлекшая поэта своим драматизмом, и в итоге он стал одним из главных действующих лиц «Подстрекательства Гудрун» и «Речей Хамдира». В этих произведениях Ёрмунрекк (Эрманарих) — свирепый муж дочери Гудрун, Сванхильд, которого ее братья предают лютой смерти. Тем самым оказывается, что Эрманарих жил чуть ли не во времена Аттилы или, возможно, несколько позже, поскольку события, связанные с ним, должны были происходить уже после того, как Гудрун убила своего мужа. На самом деле Эрманарих умер вскоре после 370 года, а Аттила погиб в 453 году. Поэтическая хронология невероятна, но певцов это не смущает. Эрманарих — весьма подходящий образ для жестокого и мрачного мира их песен, точно так же, как вполне уместно было умножить разнообразные страдания Гудрун еще и гибелью ее дочери, жестоко умерщвленной собственным мужем. Когда поэт черпает свой материал из множества сказаний, он склонен для удобства искусно совмещать исторически несовместимое.

Теми же причинами можно объяснить и различных героев, окружающих князя Владимира в русских былинах. В соответствии с законами поэтического искусства, служить и помогать великому властителю должны великие воины, и певцы находят их во всех веках, не только во времена самого Владимира, умершего в 1125 году. Среди его самых знаменитых богатырей — Алеша Попович, погибший в 1223 году; Дунай Иванович, о чьем могуществе упоминается в московской летописи за 1287 год; Сухман Домантьевич, умерший в 1299 году.

Противоположный полюс олицетворяет фигура Михайлы Потыка, деятельность которого приходится на вторую половину IX века. Все они не могли иметь ничего общего с Владимиром, но отнесены к его эпохе для того, чтобы сделать цикл сказаний еще более интересным и величественным. Поэты могли позволять себе и большие вольности. Фигура Ермака, покорившего Сибирь и утонувшего в Иртыше в 1584 году, естественным образом принадлежит циклу сказаний об Иване Грозном; там он чаще всего и появляется, но иногда мы сталкиваемся с ним и в былинах о Владимире[52]. Ермак — подлинный герой, изображаемый в старинном стиле, и потому он оказывается вполне подходящим товарищем для великих киевских богатырей.

Хотя сербохорватские песни четко делятся на определенные циклы, а певцы с чрезвычайным пиететом относятся к семье героя и месту, откуда он родом, они тоже иногда пренебрегают точными временны́ми и пространственными параметрами, сводя вместе своих персонажей. Так, например, Марко Кралевич жил во второй половине XIV века: его отец погиб в 1371 году, а сам Марко, согласно преданию, был убит в 1395-м. Но зачастую его соратники и противники — люди, жившие уже много лет спустя. Янко Сибинянин, он же Янош Хуньяди, жил в середине XV века, но в песне о Марко и Мине из Костура Янко просит Марко быть крестным его сыновей[53]. В другой песне Марко бьется с Янко и отрубает ему голову[54]. Схожим образом деспот Джюрадж (Джюро) Бранкович был современником Хуньяди и умер в 1456 году, но Марко играет существенную роль в песне о свадьбе Джюро[55]. Смутные представления певцов об историческом времени проявляются в том, что в различных упоминаниях об отношениях Марко с султаном тот именуется Сулейманом[56], хотя первый султан с таким именем взошел на трон только в 1502 году. В случае с Марко, пожалуй, можно понять причины возникновения подобных ошибок. Будучи великим национальным героем, он

[52] Рыбников I. С. 39 и след., 266 и след.; II. С. 108 и след.

[53] Караџић II, 261 и след.; *Сербский эпос* I. С. 211 и след.

[54] Богишић. № 88.

[55] Караџић II, 335 и след.; *Сербский эпос* II. С. 7 и след.

[56] Там же, 307 и след.; *Сербский эпос*. С. 269 и след.

тем не менее не связан с каким-то одним значительным историческим событием или даже с определенным циклом сказаний, за исключением песен о самом себе. Он выступает в роли защитника Сербии во времена турецкого ига, и коль скоро это владычество длилось несколько веков, неудивительно, что поэты не стремятся точно придерживаться исторических дат.

Героя узнают по имени и некоторым особо отличающим его чертам характера и поведения. Следуя этому принципу, поэты зачастую стремятся создать один яркий образ, наделяя его приметами, взятыми у разных людей. Совсем просто поступить так, когда одно имя носят сразу несколько исторических личностей. Например, изображенный в былинах образ Владимира Киевского восходит, по-видимому, к фигуре Владимира Мономаха, но в нем можно уловить черты, свойственные и Владимиру Святославовичу. Оба Владимира отражали набеги язычников, оба были тесно связаны с Византией, так что смешение отчасти простительно. Оно проявляется и в том, как певцы изображают чудовищного противника Владимира — Тугарина Змеевича. На самом деле Тугарин — это, скорее всего, половецкий Тугор-хан, живший во времена Владимира I и выдавший свою дочь замуж за княжеского сына, а потом вторгшийся в киевские земли и погибший там в битве в 1096 году[57]. В силу этих обстоятельств он очень подходит для того, чтобы стать совокупным образом всех языческих властителей, с которыми приходилось биться русским, и потому не удивительно, что век спустя его связывают не только с Владимиром Мономахом, но и с Алешей Поповичем, которому и приписывается победа над Тугарином[58]. Сербские певцы создают своих персонажей схожим образом. Так, скажем, в одной песне Янко Сибинянин и венгерский король Владислав оба гибнут во второй Косовской битве, произошедшей в 1448 году[59], а в другой Янко доживает до взятия Буды в 1526 году, а Владислав гибнет при защите города[60]. В действительности Янко умер в 1456 году и никак не мог быть свидетелем захвата Буды; не было в это время и никакого короля Владисла-

[57] Chadwick. *Growth* II. P. 105 ff.

[58] Киреевский IV. С. cxv.

[59] Богишић. № 21. Ср.: *Сербский эпос* II. С. 95 и след.

[60] Богишић. № 28.

ва. Похоже на то, что поэт соединил в этом мифическом образе сразу трех королей XV века, носивших данное имя, а потом еще и перенес эту сконструированную фигуру в более позднюю эпоху.

Вторая особенность обращения героической поэзии с историей заключается во вполне естественном стремлении поэтов отбирать привлекательные для них темы: в результате они могут придавать совсем неожиданный поворот фактам, известным нам по историческим документам. Это характерно, скажем, для древнескандинавских поэтов. Хотя в их сказаниях присутствуют великие фигуры из истории Европы IV, V и VI веков, певцы не упоминают об Аларихе, Хлодвиге или о завоеваниях вандалов и вестготов. В свою очередь, то, о чем они рассказывают, предстает в весьма необычном свете, отражающем специфические взгляды и пристрастия поэтов. Казалось бы, походы гуннов непременно должны были оставить в поэзии свой след, но о них говорится в единственном произведении — «Песни о Хлёде» («Битве готов с гуннами»), да и то поэта занимает не противостояние народов или борьба за государственную власть, а личная ссора готского конунга Ангантюра и его сводного брата Хлёда, которому помогает король гуннов Хумли. Поскольку и Ангантюр, и Хлёд[61] известны автору «Видсида», они вполне могли быть заметными фигурами своего времени. Раздор между ними возникает из-за отцовского наследства, часть которого незаконнорожденный Хлёд требует у законного сына Ангантюра. Автора главным образом интересуют отношения между братьями, и он завершает поэму эпизодом, в котором Ангантюр находит на поле брани умирающего Хлёда и, выслушав его предсмертные слова, говорит:

> Проклятье на нас: тебя я убил!
> То навеки запомнят: зол норн приговор!
> (*Песнь о Хлёде*, 31)

Представляя в своих произведениях государственных мужей, древнеисландские поэты уделяют меньше внимания их поли-

[61] Там они именуются Ингентеов и Хлиде (*Видсид*, 116). Ср. также упоминание у Саксона Грамматика (Saxo. P. 154–155).

тическим достижениям, а сосредоточены главным образом на их личной судьбе. Даже грандиозное противостояние гуннов и бургундов, приведшее к крушению бургундского королевства в 437 году, сведено к раздору между двумя людьми — Атли и Гуннаром — и их соратниками.

Такой интерес к личностному началу порой заставляет поэтов преображать историю в соответствии с тем, что они считают истинной природой изображаемого ими героя. В русских песнях знаменитые исторические деятели, вроде Ивана Грозного или Петра Великого, изображены так, как их рисовал себе народ, и их поступки тоже отвечают принятым представлениям о них. В приступе гнева Иван Грозный ударил своего сына знаменитым заостренным посохом и убил его. Он не хотел этого и мучился угрызениями совести. Русские считали Ивана человеком, безусловно, яростным и горячим, но в то же время способным на великодушие, и поэты меняли историю в угоду такой трактовке. В былинах Иван велит казнить сына не потому, что зол на него, а потому, что, будучи крайне подозрительным, считает его изменником. Шурин царя, Никита Романович, спасает жизнь племяннику и сообщает об этом царю. Иван с готовностью раскаивается и предлагает ему любое вознаграждение:

Ой еси, светлейший князь!
Чем тебя жаловать?
Ой тебя пожаловать — треть земли,
Или золотой казной, или городом,
Или крестьянами, или Москвою?[62]

Весьма показательно, что в данном случае и подозрительность Ивана, и его раскаяние вполне соответствуют тому, что мы знаем о нем по другим источникам. Поэт, хорошо осведомленный об этих качествах царя, выстроил свой рассказ так, чтобы они как можно лучше в нем проявились.

Петр Великий тоже был очень популярен — и не столько благодаря своей безжалостной и дальновидной политике, сколько из-за своих причуд, огромного роста и невероятной силы, пренебрежения к принятым условностям и способности

[62] Киреевский VI. С. 55 и след.; ср.: Chadwick. *RHP*. P. 194 ff.

справляться с самыми трудными ситуациями. Исходя из подобных представлений, поэты и стремились порой переиначить некоторые эпизоды его деятельности. Так, например, в 1687 году Петр приехал в Ригу, чтобы познакомиться с западным образом жизни и техническими новшествами. Шведские власти относились к нему с большим недоверием, и однажды, когда он подошел близко к укреплениям, начальник гарнизона пригрозил открыть по нему огонь. В рассказывающей об этом происшествии песне действие по вполне понятным причинам перенесено в Стокгольм. Петр отправляется туда переодетым в купца, но его узнает швед, который бежит сообщить об этом королеве. Она опознает Петра по портрету и отдает приказ:

Ой вы гой еси, мои шведские генералы!
Запирайте вы воротечки покрепче,
Вы ловите царя белого скорее![63]

Петр догадывается, что происходит, скрывается в крестьянском доме, дает хозяину денег, чтобы тот отвел его к морю, и там садится на свой корабль. Его люди усердно гребут, но их настигают два шведских корабля; они плывут рядом с судном Петра, а команда просит царя взять их с собой, так как, если они вернутся домой, их все равно убьют. В конце концов все они кидаются в море, а царь благополучно добирается домой. Такое поведение Петра кажется вполне правдоподобным, и в песне он представлен таким, каким видели царя его подданные.

Некоторые исторические личности подвергались еще более решительной творческой переработке. В древнеисландской поэзии Аттила — могущественный и грозный король гуннов, каким он, впрочем, и был на самом деле. Его сподвижники превосходно вооружены и носят одежды красного цвета. Он живет на зеленой равнине за лесом Мюрквид. Все это вполне соответствует действительности. Но его гибель будит поэтическое воображение, и возникает история о том, как Аттила был убит своей женой Гудрун в отместку за предательское умерщвление ее братьев в королевских палатах. История говорит нам другое, но можно почти что шаг за шагом просле-

[63] Киреевский VIII. С. 164 и след.; Chadwick. *RHP*. P. 260 ff.

дить, как рождается этот сюжет. В начале 453 года, готовясь к походу на Византию, Аттила добавил себе еще одну супругу ко множеству уже имевшихся жен. Ее звали Ильдико, она, по-видимому, была германского происхождения, но, кроме славы, которую она снискала своей поразительной красотой, мы практически больше ничего о ней не знаем. После завершения свадебного обряда Аттила пил допоздна, а на следующий день его нашли мертвым, невесту же — рыдающей рядом с мертвым телом, причем лицо ее было закрыто покрывалом. Пьяный Аттила задохнулся во сне, у него пошла носом кровь, но на теле не было обнаружено ни единой раны. Так повествует об этом Иордан со слов Приска[64], который был современником Аттилы и хорошо знал его историю, и нет нужды сомневаться в истинности основной сути рассказа. Но великий царь, умирающий в первую брачную ночь, — это превосходный материал для легенды, и неудивительно, что всего лишь век спустя Марцеллин Комес[65] приводит мнение, согласно которому Аттила был убит женщиной[66] — без сомнения, той, на которой только что женился. Теперь поэтам остается только разработать эту тему: и они отождествляют убийцу с Гудрун, вдовой Сигурда и сестрой Гуннара. Сделав это, они создают захватывающую историю о мести Гудрун и судьбе Аттилы и сыновей Гьюки. Здесь уже присутствует значительный элемент вымысла, но связь гибели Аттилы с падением бургундского королевства все еще имеет под собой некие исторические основания, поскольку разгром бургундов в 437 году предшествовал его смерти в 453-м. Два этих события ненамного отстоят друг от друга, и поэтам нетрудно их связать в едином повествовании. В итоге в «Старшей Эдде» появляется жуткая история о том, как обрел более чем подходящий для себя конец человек, которого звали «Бичом Божиим».

Схожим образом был дополнен и образ Эрманариха — Ёрмунрекка из «Старшей Эдды». По сведениям столь надежного

---

[64] См.: Иордан. *История готов*, 49 и след., причем в этом отрывке Приск прямо назван в качестве источника; ср.: Thompson. P. 148–150.

[65] Латинский хронист VI века, живший при константинопольском дворе, приближенный императора Юстиниана. От него дошло единственное произведение «Анналы», покрывающее период с 379 по 534 год. — *Примеч. пер.*

[66] *Chron.Min.* II. P. 86.

источника, как Аммиан Марцеллин (XXXI, 3, 1), Эрманарих покончил с собой примерно в 373 году в отчаянии перед неизбежным нашествием гуннов. Поскольку в свое время он вызывал и уважение, и восхищение, его гибель породила некое смятение в умах и обросла множеством рассказов и домыслов, получивших широкое распространение. В VI веке Иордан знает о его самоубийстве, но приводит и историю о том, как Эрманарих наказал некоего мужа за измену, привязав жену этого человека, Сунильду (Сванхильд), к хвостам диких лошадей, которые ее и разорвали. Желая отомстить за нее, два брата Сунильды напали на Эрманариха и ранили его, что и стало одной из причин его смерти[67]. В средневековой латинской хронике — «Анналах Кведлинбурга» — изложена несколько иная история: на самом деле Эрманарих был убит тремя братьями, отомстившими за гибель своего отца и отрубившими королю руки и ноги[68]. Поэты используют имеющиеся версии и сводят их воедино: Сванхильд становится женой Эрманариха, который предал ее смерти в точности, как описал Иордан, а сам был спустя некоторое время убит с той жестокостью, о которой упоминается в «Анналах». Именно эта история содержится в «Подстрекательстве Гудрун» и «Речах Хамдира». За ней стоит убежденность в том, что Эрманарих был кровожадным и жестоким тираном, и основные черты рассказа, по-видимому, продиктованы именно таким представлением. Трудно сказать, насколько эта картина соответствовала реальности, хотя она и выглядит вполне правдоподобной, если учесть военные победы и завоевания Эрманариха[69]. Как бы то ни было,преображение истории о его смерти доказывает, что предполагаемый характер героя способен повлиять на поэтические сказания о нем.

Столь же впечатляющее искажение действительности произошло в германской и скандинавской традиции сказаний о Теодорихе (Тьодреке), остготском короле, правившем в Италии с 489[70] по 526 год, одном из наиболее выдающихся деяте-

---

[67] Иордан. *История готов*, 24.

[68] *Mon. Germ. Scr.* III. P. 31.

[69] Ср.: *Деор*, 21 и след.

[70] Год вторжения остготов в Италию. Строго говоря, Теодорих стал полноправным властителем в 493 году после взятия Равенны и гибели Одоакра. — *Примеч. пер.*

лей своей эпохи. В поэмах практически ничего не говорится о его могуществе, основное внимание уделено двум эпизодам его биографии. Только «Песнь о Хильдебранде» более или менее придерживается реальных фактов, рассказывая о долгой вражде с Одоакром, хотя и там весьма своеобразно трактуется ее значение для Теодориха (Дитриха). В других случаях Теодориха связывают с Аттилой, причем подобные рассказы отмечены двумя характерными чертами. Во-первых, в «Третьей Песни о Гудрун» Атли несправедливо обвиняет Гудрун в том, что она изменила ему с Теодорихом:

> Недоброе, Гудрун, дочь Гъюки, узнал я —
> Херкья сейчас мне в палате сказала:
> С Тьодреком ты уснула на ложе,
> Обняв его ласково под покрывалом.
> (*Третья Песнь о Гудрун*, 2)

Гудрун должна подвергнуться испытанию, чтобы доказать свою невиновность, и успешно его проходит; по умолчанию оправдан и Теодорих. Во-вторых, уже в «Песни о Хильдебранде» Теодорих, ненавидимый Одоакром, вынужден покинуть родину и уехать на восток, где он присоединяется к гуннам, с которыми остается в течение неопределенного времени: во всяком случае, ясно, что там он пробыл долго, поскольку сопровождавший его Хильдебранд говорит, что сам был вдали от дома тридцать лет. Как пример выпадающих на долю людей несчастий упомянуто изгнание Теодориха и в «Деоре»:

> Правил Теодрик тридцать зим
> Мощью мэрингов, муж всеземнознатный.
> (*Деор*, 18–19)

В рунической надписи на камне из Рёка он опять назван «владыкой мэрингов», и вряд ли стоит сомневаться, что соответствующий период воспринимался как ссылка, во время которой Теодорих в какой-то мере находился под властью гуннов. Таким образом, в обоих рассказах прослеживается загадочная связь Теодориха с гуннами, которые практически исчезли с исторической сцены еще до его рождения. Почему Теодорих запомнился именно долгой ссылкой, в которой он никогда в

действительности не был? В его жизни, в конце концов, можно было найти множество куда более достойных поводов для увековечения. Самое простое объяснение: Теодориха спутали с его отцом Теодемиром[71], который, во всяком случае, был в подчинении у Аттилы; его имя упоминается в рукописях «Третьей Песни о Гудрун» и в прозаическом вступлении ко «Второй Песни», причем в контекстах, где, по-видимому, подразумевается Теодорих. Но даже если история и возникла в результате такого смешения, она не могла бы появиться, если бы Теодориха не считали человеком, способным терпеливо переносить длительное изгнание. Так что даже искажение фактов отражает то, как воспринимали этого великого человека.

Иногда поэты фальсифицируют историю, трактуя более ранние происшествия в свете последующих. Отыскивая объяснение тому или иному значительному событию, они находят его в характере какого-нибудь его участника, который на самом деле не несет никакой ответственности за происшедшее, хотя против него можно выстроить убедительную линию обвинения. Похоже, так случилось с Вуком Бранковичем, которого сербские певцы считают главным виновником поражения в Косовской битве, поскольку в разгар боя он увел с поля брани свои полки, обрекая войска царя Лазаря на неминуемый разгром. Когда царь задает пир накануне сражения, Милош Обилич говорит ему:

Враг сидит у твоего колена,
Пьет вино, своей полой прикрывшись,
Бранкович — предатель тот проклятый![72]

После битвы воевода Владета рассказывает царице Милице:

Вука Бранковича я не видел,
Чтоб он солнца также не увидел!
Предал благородного он князя,
Твоего и моего владыку[73].

---

[71] Chadwick. *HA*. P. 154 ff.
[72] *Сербский эпос* I. С. 115.
[73] Караџић II, 223; *Сербский эпос* I. С. 140.

В действительности Вук ничего подобного не делал. Он участвовал в битве и даже после нее продолжал противостоять туркам. Но катастрофу, вроде Косовской, легче перенести, если списать поражение на предательство, и Вук стал козлом отпущения. Он, возможно, подошел на эту роль потому, что вскоре после взятия турками крепости Голубац в 1390 году и смерти боснийского бана Твртко, когда не осталось уже никакой надежды на союз сербов, венгров и болгар, Вук смирился со сложившимся положением и признал себя вассалом турецкого султана Баязета[74]. Такой поступок вкупе с произошедшей перед этим ссорой Вука с сыном Лазаря, Стефаном, стал достаточным основанием для того, чтобы заклеймить Вука Бранковича как предателя, а затем уже очень легко чуть сдвинуть дату измены, совместив ее с классической темой сербской поэзии — Косовской трагедией.

Не очень отличается от этого история предательства Ганелона. В рассказе Эйнхарда о битве в Пиренеях нет ни слова ни о Ганелоне, ни о его измене. Но как только эта стычка превратилась в великую катастрофу, унесшую жизни лучших воинов Франции, предательство оказалось единственным способом разом и создать драматическое напряжение, и объяснить масштаб трагедии. Поэт нашел искомого виновника в человеке, который, быть может, ничем не заслужил участи предателя, но зато хорошо подходил для этой роли. По-видимому, за образом Ганелона стоял Ванилон, некогда служивший священником в часовне Карла Лысого; в 837 году он стал архиепископом Санским, а в 843-м короновал Карла в орлеанской церкви Святого Креста. В 859 году король осудил его как предателя на соборе в г. Савоньер. Ванилон отказался явиться туда и ответить на обвинения и вскоре был помилован[75]. Похоже, что автор «Песни о Роланде» был не первым, кто так отнесся к Ванилону. В несомненно более раннем стихотворном «Житии Святого Леодегария» роль предателя приписана человеку, именуемому «Guenle», чему в латинском оригинале соответствует «Vaningus». Безусловно, Ганелон вводится в поэму ради чисто художественных целей, и столь же безусловен достигаемый таким образом эф-

[74] Subotić. P. 281.

[75] Bédier. *Légendes* IV. P. 360 ff.

фект. Однако высказывалось предположение, что за этим стоит еще и политическая мотивировка. В «Песни о Роланде» видели скрытую пропаганду, цель которой — поддержать каролингских претендентов на французский престол; первые версии поэмы, возникшие около 1000 года, должны были склонить симпатии на их сторону[76]. Поскольку смертельный удар последним Каролингам нанес своим предательством Адальберон[77], историю об измене Ганелона их сторонники должны были принять близко к сердцу. Но это всего лишь удачная гипотеза, и не более. Ясно только одно: Вапилон, епископ Санский, превратился в предателя Ганелона, тем самым раз и навсегда переменив всю картину битвы в Ронсевальском ущелье.

Героической поэзии обычно не свойственно скрыто преследовать такие политические цели, но в случае «Песни о Роланде» дело вполне могло обстоять именно так. Текст Оксфордского манускрипта был, по всей видимости, написан в начале царствования Генриха II Плантагенета и соответственно мог отражать некоторые идеи, которые были в ходу в его кругу и при его дворе. Молодой король замахнулся на многое и нуждался в поддержке своих притязаний, и поэт, пожалуй, тоже решил приложить к этому руку. С помощью разных незначительных намеков он старается связать Генриха II с Карлом Великим и тем самым снова фальсифицирует историю[78]. Так, например, в поэме Жоффруа Анжуйский является знаменосцем Карла, что весьма показательно, если учесть, что для двора Генриха Гуго де Клером был написан трактат «De majoratu et senescalcia Franciae comitibus Anaegavorum collatis», где рассказывалось о том, что знамя Карла было вручено герцогам Анжуйским[79]. Исторической реальности это не соответствовало, но выдумка была призвана прославить предков Генриха. Примечателен и эпизод, в котором Роланд, обращаясь к своему мечу Дюрандалю, вспоминает, какие земли они вместе покорили. Он перечисляет Анжу, Бретань, Нормандию, Мен, Пуату, Прованс, Аквитанию, Шотландию, Ирлан-

[76] Mireaux. P. 125 ff.

[77] Епископ Ланский, в 991 году выдавший праправнука Карла Лысого, Карла Лотарингского, его врагу Гуго Капету. — *Примеч. пер.*

[78] Mireaux. P. 79 ff.

[79] *Песнь о Роланде*, 106, 3093, 3545; Mireaux. P. 83 ff.

дию, Уэльс и Англию — и это полный список стран, над которыми царствовал или считал себя вправе царствовать Генрих. Правда, в середине упомянуты страны, лежавшие вне пределов империи Анжуйского дома и потому нарушающие уверенность общей картины, но все равно основная часть списка точно и исчерпывающе соответствует землям, перечисленным в официальной титулатуре Плантагенета. Так что вполне возможно, что автор «Песни о Роланде» строил свои вымышленные новации, исходя из современной ему истории и преследуя определенные политические цели.

Третьей причиной фальсификации истории становятся непосредственные нужды повествования. Порой невозможно выстроить занимательный сюжет, придерживаясь исключительно фактов, да и поэт иногда, будучи недостаточно информированным, просто вынужден фантазировать, чтобы придать рассказу законченный вид. В итоге, хотя многие персонажи и имеют реальные прототипы, другие оказываются плодом поэтического воображения. Особенно часто так происходит с врагами главных героев; ведь они из чужестранных земель, о которых поэту известно немного. Но повествованию они необходимы хотя бы для того, чтобы послужить контрастным фоном, на котором отчетливее будут проявляться достоинства главного героя; и если традиция не донесла их имен, певцу приходится полагаться на собственную фантазию. Скорее всего, именно так должен был действовать автор «Песни о Роланде». Эйнхард не приводит имен предводителей войск, напавших на армию Карла в Пиренеях, и когда поэт приступил к переработке предания, ему нужно было изобрести для вражеской стороны подходящих героев. И вот он придумывает имена не только для множества сарацин, которые упоминаются лишь для того, чтобы их немедленно убили, но и для столь важных персонажей, как Марсилий, эмир Сарагосы, и Балиган, адмирал вавилонского флота. Певец создает образы двенадцати самых видных мавров, сообщая их имена и краткие сведения о них исключительно ради того, чтобы у двенадцати пэров Франции были достойные противники. Для некоторых из этих имен невозможно установить сколько-нибудь надежный источник, но кое-какие свидетельствуют о том, что автору было нелегко подобрать уместные восточные имена и он нередко искал их в других местах. Скажем,

Торжис из Тортелозы носит известное германское имя, распространенное, как полагают, в Нормандии: так звали, например, епископа Авраншского (1094—1138)[80]; имя Маргари Севильского — византийского происхождения, что может указывать на неприязнь крестоносцев к Восточной империи[81]. Не имея под рукой достаточного запаса арабских имен, поэт отыскивает их или просто изо всех сил старается придумать что-нибудь подходящее.

Автор «Песни о Роланде» рисует широкую панораму войны, и некоторые детали в ней действительно оказываются как бы историческими — не в том смысле, что они на самом деле имеют нечто общее с событиями 778 года, но постольку, поскольку они почерпнуты из совсем недавнего прошлого ради того, чтобы оживить поэтическое повествование, и тем самым приобретают новое звучание. Поэт мог заимствовать некоторые подробности из предшествующей версии поэмы, так как в них порой отражается ситуация, характерная для эпохи около 1000 года[82]. Это прежде всего касается описания Франции по двум осям: от Сен-Мишеля до Санса и от Безансона до Уиссана[83], что соответствует границам государства последних Каролингов. То же относится к луку, который Карл дарит Роланду, — подобное оружие уже не использовалось в бою в XII веке[84]; к упоминанию о гибели патриарха Иерусалимского[85], которое, возможно, подразумевает события 29 мая 966 года, когда были сильно повреждены базилика Константина и храм Гроба Господня, а патриарх был убит. Однако, черпая сведения из более раннего произведения, поэт одновременно пользуется и совсем недавним материалом, дабы придать своему повествованию основательность. Описание того, как Ожье Датчанин убивает знаменосца Балигана, наверняка связано с эпизодом, произошедшим 12 августа 1099 года, когда Роберт Куртоз, герцог Нормандский, убил знаменосца халифа Фатимида Каирского, «ammiratus Babiloniae»[86].

---

[80] *Песнь о Роланде*, 916; Jenkins. P. 77.

[81] Там же, 955; Там же. P. 79.

[82] Mireaux. P. 115 ff.

[83] *Песнь о Роланде*, 1428—1429. С. Боура цитирует текст по Оксфордскому манускрипту, с которым русский перевод Ю. Корнеева расходится. — *Примеч. пер.*

[84] *Песнь о Роланде*, 766—767.

[85] Там же, 1566 и след.

[86] «Эмир вавилонский» (*лат.*). См.: *Песнь о Роланде*, 3546 и след.; *Hist. Occ.* III. P. 162.

Разделение армии Карла на десять полков напоминает структуру войска крестоносцев, описанную Фуше Шартрским[87]. Острие Святого Копья, которое Карл поместил в рукоять своего меча, отсылает к известной истории о том, как это копье нашли в Антиохии в июне 1098 года[88]. Гигант, сраженный Оливье, похож на огромного воина, убитого под Антиохией в 1098 году[89]. Турпен превозносит людей Карла почти теми же словами, которые использовал в речи на Клермон-Ферранском соборе папа Урбан II[90]. Приемы сарацин, старающихся нанести урон франкам, бросая целые отряды против одного человека, воспроизводят практику боя, к которой они прибегали обычно во времена крестовых походов[91]. Терпя поражение, они клянут своих богов; так они поступали и на самом деле[92]. С уверенностью можно сказать, что, изображая битву с сарацинами, автор «Песни о Роланде» рисует язычников такими, какими он их себе представлял на основании совсем недавнего исторического опыта.

Вымышленные персонажи «Песни о Роланде» наводят на мысль, что и другие поэты в своих произведениях действовали примерно так же. Например, считалось, что Беовульф — персонаж не столько исторический, сколько фольклорный, поскольку его имя связано с медведем, которого герой напоминает своей железной хваткой[93]. Конечно, есть и другие предания, в которых Сын Медведя ведет себя очень похоже, и весьма знаменательно, что в структуре германских легенд Беовульф всегда одинок: у него нет ни жены, ни детей, имя его начинается не с той буквы, что имена его предполагаемых предков, как это было принято; кроме того, он не упоминается практически нигде, кроме данной англосаксонской поэмы. По меньшей мере возможно, что поэт включил в героическое сказание фольклорный образ, не имеющий к реальности никакого отношения. То же можно сказать и о Сигурде. Хроники и легенды знают Атли и Гуннара, но Сигурд нигде не упоминается. Даже одно из основных его деяний — победа над драконом — в «Беовульфе» припи-

[87] *Песнь о Роланде*, 3026 и след.; *Hist. Occ.* III. P. 336 sqq.
[88] Там же, 2503 и след.; Bédier. *Commentaire*. P. 42.
[89] Там же, 1218 и след.; *Gesta Tancredi* (*Деяния Танкреда*), 57.
[90] Там же, 1441 и след.
[91] Там же, 2121; Бальдерик Бургейльский. *Rec.* IV. P. 98.
[92] Там же, 2582 и след.; *Ordericus Vitalis* IV. P. 152 sqq.
[93] Carpenter. P. 138 ff.

сана Зигмунду, который в иных источниках считается отцом Сигурда, что свидетельствует об отсутствии у данного образа четко выраженных личностных качеств и постоянных характеристик. Действительно, два главных его подвига — убийство дракона и преодоление огненного вала, когда он добивается руки Брюнхильд, — скорее пристали фольклорному герою, а не историческому лицу. Однако, с другой стороны, стоит заметить, что наличие чудес и монстров вовсе не обязательно означает, что герой никогда не существовал. Давид Сасунский постоянно имеет дело с демонами, Илья Муромец и Алеша Попович бьются с драконами — но все трое, по всей видимости, вполне исторические фигуры. Разумеется, нетрудно поместить мифологического героя в рассказ о реальных событиях, но столь же легко приписать чудесные приключения человеку, который жил на самом деле. Так что вопрос остается открытым. Вполне вероятно, что Сигурд и Беовульф пришли в поэзию из фольклора, но столь же вероятно, что они когда-то были реальными людьми, которых потом наделили фантастическими деяниями.

Похожие сомнения возникают и относительно некоторых азиатских героев, прежде всего киргизского Манаса и калмыцкого Джангара. Да, у нас нет о них никаких дополнительных сведений. Они не упоминаются в летописях, и существование их подтверждают только героические поэмы, в которых много неправдоподобного и невозможного. Каждого из них считали выразителем национального духа: Манаса — идеалом киргизов, а Джангара — калмыков. В некотором смысле так оно и есть. Если они когда-то и жили, то наверняка не были такими, какими их изображают поэты. Но это не исключает того, что у них могли быть исторические прототипы, и в пользу этого можно привести кое-какие аргументы. Во-первых, если Алмамбет и Хонгор могли существовать в действительности, то почему отказывать в этом их владыкам? Во-вторых, исторические лица весьма часто и достаточно легко превращались в некий отвлеченный образ — идеал мужчины для своего народа. На Руси это Владимир, в Сербии — Марко Кралевич, в Ютландии — Хродгар; у нас нет никаких оснований отрицать *a priori* вероятность того, что схожую трансформацию претерпели и Манас с Джангаром. Но, конечно, по этому поводу окончательное суждение высказать невозможно, так что лучше оставить эту зыбкую почву.

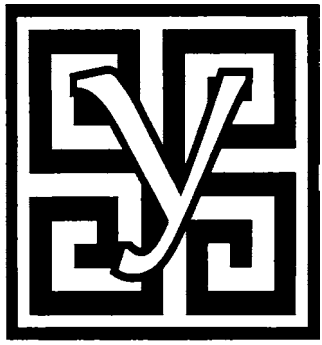
Из персонажей второго плана большинство вымышлено и служит чисто повествовательным нуждам, но среди них могут оказаться и те, кто тоже введен в рассказ ради решения художественных задач, но имеет при этом исторические корни. Например, Унферта и Виглафа в «Беовульфе» считали плодом поэтического воображения, так как оба они призваны выполнить свою специфическую функцию: Унферт язвит по поводу плавания Беовульфа с Брекой, а Виглаф единственный не бежит, а старается помочь герою в его схватке с драконом. Поскольку больше в поэме им в общем нечего делать, легко предположить, что они специально придуманы для данных случаев, приобретая в этот момент некую значимость и придавая дополнительный интерес рассказу. Однако это не единственно возможный вывод. Устная традиция достаточно гибка и может воспользоваться реальной фигурой, ограничив ее роль весьма узкими функциями, нужными для успеха повествования. Хотя Унферт в «Беовульфе» – это прежде всего насмешник, поэт почему-то сообщает о нем немало сведений, упоминая, что он сын Эгглафа (501) и что он убил своих собственных братьев (589 и след.). Последняя информация никак не согласуется с ролью шутника, впоследствии вынужденного взять свои слова обратно, и потому кажется по меньшей мере заимствованием из другого источника; а вот то, что у Унферта есть отец по имени Эгглаф, выглядит вполне традиционным элементом. В свою очередь, образ Виглафа, значимый прежде всего тем, что не оставляет Беовульфа в минуту опасности, тоже, вероятно, имеет легендарные и даже исторические корни, поскольку мы кое-что узнаем и о его отце Веохстане, служившем у шведского короля Онелы и убившем Эанмунда, брата Эадгильса (2612). Когда Виглаф именуется «любимцем Скильдингов» (2603), это, скорее всего, дань уважения его отцу. Во всяком случае, можно допустить, что автор «Беовульфа» не выдумал Унферта и Виглафа; даже если они до некоторой степени легендарные фигуры, исторические прототипы у них вполне могли быть.

В общем, героическая поэзия оказывается слабой заменой истории. В ней присутствуют и реальные события, и реальные люди, но зачастую они сочетаются друг с другом совершенно невероятным способом; а для полноты картины поэты готовы вводить в повествование и целиком вымышленных персона-

жей, и абсолютно нереальные происшествия. Отсюда следует, что, за исключением некоторых редких случаев, нельзя относиться к героической поэзии как к историческому источнику. Она черпает свой материал из истории, но организует и преобразует его вне всякой связи с действительностью. Однако значимость поэзии с исторической точки зрения состоит совершенно в другом. Это не скрупулезное воспроизведение событий, но отражение того, как и что люди о них думали и чувствовали. Невозможно понять сербов, русских или армян, не имея представления об их героической поэзии. Она несет в себе совокупный человеческий опыт, которому не находится места в вежливых фразах политиков и общественных деятелей — да и под силу ли им его осмыслить? Что справедливо для настоящего, верно и для прошлого. «Песнь о Роланде» не менее важна, чем хроники, для понимания того, чем был XII век: ведь именно в этом произведении живет дух эпохи крестовых походов. «Беовульф» способен продемонстрировать, что означало принятие христианства для Англии и как сложно было примирить старый и новый взгляды на мир. «Эпос о Гильгамеше» может сообщить об Ассирии времен Ашшурбанапала то, чего не найдешь в исторических документах и о чем не догадаешься, глядя на великолепные рельефы тогдашних дворцов. «Песнь о моем Сиде» доказывает, что уже в XII веке испанцы выработали те стандарты достойного поведения и собственной чести, которым они следовали в эпоху Возрождения и которых придерживаются даже сейчас. «Старшая Эдда», создавая широкую панораму, на одном полюсе которой — волны переселения германцев, а на другом — эпоха викингов, свидетельствует, как глубоко в сознании северных народов укоренились представления о значимости человека и его свершений и трагическое мировосприятие. Гомеровские поэмы — это целостный живой мир, до простоты и человечности которого в равной мере далеко и Афинам Перикла, и Спарте Леонида. Героическая поэзия — это кладезь сведений о том, что думают и чувствуют люди. Даже порой искажая историю, она не становится менее информативной и показывает, как события воздействовали на обычных мужчин и женщин, заставляя их находить всему собственные объяснения и творить собственные мифы.

ГЛАВА 15

ЗАКАТ ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ



падок героической поэзии объясняется социальными изменениями, произошедшими в жизни общества в процессе его исторического развития. Иноземные завоевания, религиозные движения или культурные влияния, приходящие извне, могут за короткий промежуток времени погубить то, что бытовало веками. Англосаксонская героическая поэзия, просуществовавшая, по крайней мере, до смерти Эдуарда Исповедника, увяла под властью новых норманнских правителей, говоривших на чужом языке и имевших собственное поэтическое искусство; процветавшее в XVII веке в Москве искусство героической песни было вытеснено церковными гонениями в отдаленные регионы, в среду людей низшего сословия; архаическая римская поэзия не устояла перед культурными веяниями кружка Сципиона и его преклонением перед всем греческим. Однако гораздо более распространено, по сравнению с любым из этих потрясений, незаметное, на первый взгляд, изменение общественных вкусов, постепенный переход от простого к сложному или от коллективного к индивидуальному. Если прежде человек довольствовался тем, что получал наслаждение от традиционного условного искусства, то теперь он ощущает потребность в чем-то более оригинальном и разнообразном. Поэт, который прежде был счастлив сочинять в той же манере, что и долгая череда его предшественников, решает, что ему нужно заявить о своей индивидуальности, оставив в поэзии собственный след. Требования литературы принимают все более сознательный характер, и поэт стремится соответствовать жестким стандартам самого искусства и его художественной техники. Постепенно традиция героической поэзии уступает место поэзии другого рода — более искусной, более лич-

ностной и более осмысляющей самое себя. Процесс этот может принимать разные формы, и в каждом случае мы имеем возможность наблюдать, как трансформируется навстречу новым требованиям сюжетный материал или мировосприятие героической поэзии.

В нашу собственную эпоху подобный процесс начался сразу в нескольких странах. Устная героическая поэзия там продолжает существовать, но в последние годы все больше проникается новым духом, поскольку поэт начинает применять к своему устному искусству принципы и нормы письменного слова. И пусть сам певец, возможно, сформировался в рамках устной традиции и много раз слышал исполнение героических поэм, он тем не менее находится под влиянием книжного мира, с его тщательной отделкой каждой фразы и бунтом против принятых норм. Отсюда и попытки рассказать старую историю прежним способом, но со свойственным новым временам вниманием к мелким частностям и новым пониманием воздействия литературы на аудиторию. Примером тому может быть судьба киргиза Токтогула Сатылганова (1864–1933), который начал свой путь как сказитель, обучившийся старой технике сложения песен, принятой в его народе. Занятие политической деятельностью привело его к стычкам с царской полицией, и он был выслан в Сибирь. Здесь он попал под влияние другого типа поэзии, в частности — поэзии русской, совершенно непохожей на его собственное искусство. И хотя он продолжал работать в традиции национальной формы, ее общая тональность и содержание смешались с чем-то более литературным за счет введения новых тем и более внимательного отношения к стилистическим нюансам. Сочиняя эпос «Кедей-Хан»[1], поэт взял многократно использовавшийся до него сюжет, старый размер и большинство повествовательных приемов и формул традиционной киргизской поэзии. Однако в результате получилось нечто новое. Его произведение оказалось сложенным с гораздо большим тщанием, нежели другие киргизские поэмы; язык обрел значительную мягкость и гибкость; сюжет развивается легче и последовательнее; характеры стали сложнее и внутренне богаче. Но, пожалуй, важнее всех этих качеств — тонкий

[1] Токтогул. М., 1940. С. 115 и след.

лирический оттенок, пронизывающий поэму и вводящий в нее чувства, далекие от горделивых страстей и неистовых потрясений киргизской героической поэзии. Токтогул вводит в речи своих персонажей тонкие психологические оттенки и возвышенные чувства. Очень знаменательно, что самые поэтичные места «Кедей-Хана» — это длинные беседы героя и его кормилицы, в которых она предстает не чародейкой, не хозяйкой огромного дома, а бедной женщиной, отдающей все свои силы вверенному ее заботам чужому ребенку. Новые качества «Кедей-Хана» можно обнаружить в выражениях, которые, хотя вышли из традиционной поэзии, но их круг ассоциаций намного шире и они используются с новой целью. Сатылганов обладает счастливой способностью к созданию смелых и ярких образов. Вот как он описывает бандита:

Смерть стоит за его путями,
Смерть — в крови его и костях —

или процветающего человека:

Сделал ты несравненный сад,
Недалеко он ушел от твоей мечты —

или меланхолическое состояние героя:

Ночь — в мире, и ночь — в его сердце.

Его искусство более утонченно, более женственно и лирично, нежели у традиционных сказителей, таких, как Орозбаков или Каралаев. Героическая поэзия у него начала превращаться в нечто совсем иное.

Другой аналогичный случай — поэзия албанца Гергея Фишты (1871—1940). Поэт и одновременно деловой человек, он получил — преимущественно от отцов-францисканцев — хорошее образование, включавшее и знание нескольких иностранных языков. Борьба за независимость Албании привела его в Западную Европу, где он занялся изучением европейской литературы и переводами западных текстов. С другой стороны, он вырос на традиционной поэзии своего края, прежде всего — на его героических песнях. Итогом стал труд всей жизни — эпи-

ческая поэма «Лютня гор», состоящая из тридцати книг и 16 838 стихов, над которой он работал тридцать лет. Закрученный сюжет и захватывающие события изложены традиционным албанским стихом. Автор вводит в поэму множество известных и хорошо знакомых тем и эпизодов, искусно соединяя их в художественное целое. Здесь присутствуют все основные компоненты албанской героической поэзии — доблестная борьба против турок или сербов, таинственные волшебные существа, вмешивающиеся в человеческие судьбы, сны, пророчащие бедствия и несчастья, украденные львами дети, полукомические встречи с султаном, героическая жертвенность и кровавая месть. Поэма нашла горячий отклик в Албании, ее полюбили простые люди, воспитанные в традициях устных песен, и сам Фишта всегда утверждал, что она принадлежит к произведениям того же рода, хотя и большего объема. Его умелое обращение со старыми сюжетами и привычной техникой находило отклик у людей, имеющих твердые представления о том, какой должна быть поэзия. В каком-то смысле Фишта стоит ближе к традиционной поэзии, нежели Токтогул Сатылганов. У албанского поэта нет свойственного киргизской поэме лиризма, он скорее придерживается старой стилистической манеры. Но в самом мире героического стиля поэма «Лютня гор» так же далека от своих предшественников, как и «Кедей-Хан», и Фишта дает нам еще один пример поэта, много сделавшего для изменения характера героической поэзии.

От истинных героических поэтов он отличается, в первую очередь, собственной точкой зрения на события и их оценкой. Его мировосприятие исторично и национально ориентировано, его цель — показать, что прошлое Албании получает свое наивысшее воплощение в ее сегодняшнем дне. Стремясь прояснить свою главную идею, поэт часто говорит от первого лица, разражаясь то похвалой, то предостережением, то порицанием. Его задача — привести свой народ к славному будущему, вдохновляя его примерами из прошлого и исправляя его промахи. Фишта не только описал в своей поэме наиболее характерные стороны албанской жизни — битвы и идиллическое деревенское существование, советы государственных мужей и личную месть, религиозные верования и католиков, и мусульман или простых язычников, трагические чувства и грубый юмор, — но

и встроил их в единую схему, благодаря которой все эти составляющие народной жизни достигают апогея в борьбе албанцев за освобождение от турецкого господства в 1913 году. Хотя манерой албанский поэт напоминает Гомера, общая его тональность и самая цель — ближе к Вергилию. Его характеры, достаточно интересные сами по себе, воплощают различные свойства албанского темперамента, а повествовательная структура представляет не столько искусное соединение выстроенных по единому образцу сказаний, сколько комплексный национальный миф, по-своему сравнимый с вергилианской картиной возвышения Рима. А так как Фишта знал произведение Вергилия, эти черты могут быть результатом прямого влияния последнего, свидетельствуя о том, что албанский поэт начал свое путешествие в страну «литературного» эпоса. «Лютня гор» отличается от подлинной героической поэзии тем, что не просто повествует историю ради нее самой и не просто доставляет удовольствие, но и беспристрастно наставляет.

Фишта расходится с традиционной поэзией еще в одном важном аспекте. Хотя его язык и формулы имеют традиционное происхождение и соответственно выглядят, их применение осознано и усложнено, что принципиально чуждо обычному певцу. Фишта обращается к формулам не потому, что от него ожидают именно этого, а в силу присущего им очарования простоты и архаичности. Поэт мастерски отбирает необходимые ему формулы и редко выходит за рамки привычного набора, но смотрит на них извне, любуется ими, как может наслаждаться первобытным искусством культурный и образованный человек. Безусловно, он видит в них выражение албанского национального духа, а потому, конечно, имеет полное право использовать их ради своих патриотических целей. Но окраска их меняется. В них есть какая-то остраненность, несомненно, привлекательная, но все же слишком сознательная. Так, например, Фишта часто говорит о смерти, прибегая к двум характерным для традиционной албанской поэзии способам. В одном случае смерть отождествляется с невестой:

> Затем моя мать спросила меня,
> Сказал я: «Твой сын женился!»
> Спросила: «Кого же взял он своей невестой?»

Сказал: «Пулю принял он как невесту,
Пулю принял он в свою грудь».

В другом — смерть рассматривается как начало новой жизни:

За веру, дом и честь
Албанские девушки гибнут
Радостно, как если бы не смерть забрала их,
А как если бы сейчас, в первый раз
Жизнь для них лишь началась.

Традиционному и многократно поэтически обыгранному восприятию смерти Фишта придает некоторую изысканность, а вместе с тем и большую выразительность; мы ощущаем, что это — настоящее открытие. Образы уже не отражают подлинный народный опыт, но обладают прелестью необычности, едва ли не оригинальности (ведь ни мы, ни даже сам поэт в жизни ни с чем подобным не сталкивались) и почти романтической притягательностью, так непохожи и далеки они от реального настоящего. Тщательно сохраняя традиционную манеру, прекрасная поэма Фишты, если к ней приглядеться, оказывается так же далека от произведений его албанских предшественников, как эпос Токтогула от поэм его предков.

Третий пример такой трансформации можно найти в поэзии армянского поэта, Аветика Исаакяна, родившегося в 1875 году. Если говорить о его лирической поэзии, то Исаакян был одним из крупнейших мастеров своего века, о котором Александр Блок писал в письме А.А. Измайлову от 28 января 1916 года: «Поэт Исаакян — первоклассный, может быть, такого свежего и непосредственного таланта теперь во всей Европе нет». Исаакян, как Токтогул и Фишта, многому научился за границей, например — в Париже, где жил в изгнании, и впоследствии использовал полученные уроки не только для того, чтобы придать образность и глубину своей лирике, но и в работе над собственной версией армянской героической поэмы. Его поэма «Мгер Сасунский» рассказывает о легендарном сыне великого Давида — излюбленном герое многих поколений певцов. Так же как Токтогул и Фишта, Исаакян использует традиционный метр и более или менее традиционный стиль. Повествование движется очень легко, описывая путь Мгера от рож-

дения до его необычного конца. И все же поэма отличается богатством и образностью, не свойственными традиционным армянским сказаниям о Мгере. Правда, обычно эти поэмы слишком сухи и строго привержены фактам, что лишает их выразительности киргизских и албанских песен, послуживших образцом для Токтогула и Фишты. Исаакян же, прекрасный лирический поэт, не мог не сделать свою поэму более колоритной и разнообразной, чем традиционные песни. Но, даже учитывая это, удивляешься тому, что сделал Исаакян с традиционной формой сказания. Он преображает знакомый сюжет в каждом эпизоде, даже, например, тогда, когда говорит о детстве и взрослении героя:

Хоть малым ребенком был еще Мгер,
В Сасуне для всех он был силы пример,
Осанкой в отца, смотрят очи светло,
Взор — орлиный, возвышенное чело,
Кудри — огонь,
Стан и руки что сталь — опасайся, не тронь!
Снедь семи человек поедал он зараз,
Все растут по годам, он — взрастает за час.
Непокорен он был, дерзновенен и яр.
Жил в нем пламенный жар.
А рассердят его — помрачнеет он тут,
Что вершина Нимруд[2].

Некоторые идеи и даже образы достаточно традиционны, однако Исаакян добавляет несколько легких штрихов, придающих старой теме широту и красочность. Этим приемом он пользуется на протяжении всей поэмы. Он вкладывает в поэму о Мгере то, что от него ожидают, но придает повествованию дополнительную красочность и тщательность отделки. Исаакян отличается от традиционных образцов еще в одном отношении. Традиционные поэмы сходятся в том, что Мгер — человек немыслимой доблести и ему судьбой предназначен необычный конец — он не умирает, а живет в пещере до конца света. Существующие поэмы не всегда достаточно ясно это объясняют. Возможно, это плата за героические способности Мгера; он своего рода Барбаросса, которого считали слишком

[2] Исаакян. С. 194.

могущественным, чтобы он мог умереть. Но, какой бы ни была причина, она забылась, и традиционные армянские певцы часто рассказывают об этом эпизоде, не давая никаких объяснений. Исаакян ухватывается именно за этот момент и выстраивает на нем всю свою поэму. Он рисует Мгера величайшим героем, но показывает, как его деяния оборачиваются против него самого и навлекают на него ненависть. Нарушив правила человеческого существования, он должен ответить за это в конце, и обитатели Сасуна проклинают его:

Проклятье тебе,
Злохитростный Мгер!
Ты с антихристом схож!
Ты бушующий дэв!
Ты восставший на мир, –
Чтоб ты жаждал всегда, чтоб голодным блуждал!
Чтоб ты был без детей, без наследников был!
Чтоб ты смерти взыскал, да ее не сыскал
До поры, как придет Иисус
Суд чинить над тобой[3].

Стремясь избежать проклятия, Мгер обращается за советом к духу своего отца, и тот велит ему удалиться в пещеру и раскаяться. Когда он приходит в пещеру, она захлопывается за ним, обрекая его на вечный плен. Исаакян, безусловно, превосходно осмыслил древнее предание: в фигуре Мгера, своей чрезмерной силой обрекающего себя на столь тяжкую судьбу, есть истинное благородство и даже героизм. Но есть в ней и нечто менее уловимое и более свойственное современной поэзии. Мгер – враг тем, кто его окружает, про́клятый изгой, которого не спасает даже раскаяние, этим он сродни лермонтовскому Демону и байроновскому Каину. Героические поэты порой посылают своих героев на смерть, но их персонажи лишены притягательной силы тех, кого ненавидят и кому не может быть даровано простить. Несмотря на бурные перипетии, поэма Исаакяна далеко выходит за рамки героического мировоззрения.

Примеры Токтогула, Фишты и Исаакяна показывают, как поэты, воспитанные на традициях героической поэзии, но в то

[3] Исаакян. С. 212; ср. традиционную версию выше, на с. 348.

же время испытавшие и сильное внешнее влияние, обращаясь к традиционным формам, меняют самый дух, которым эта поэзия проникнута. Сила их творчества — в способности взглянуть на древние способы повествования извне и наполнить их новой сутью. В этом есть тот элемент литературности, которого в подлинной героической поэзии нет никогда. Их произведения — знак перелома, когда героическая поэзия, являющаяся безличным традиционным достоянием всех, становится индивидуальной, окрашенной личностным порывом. Именно в этот момент рождается литература как осознанное искусство. Все основные составляющие поэзии Токтогула, Фишты и Исакяна сознательно ориентированы на решение чисто художественных задач, точно так же, как намеренной творческой рефлексией пронизана «Песнь о купце Калашникове» Лермонтова, написанная традиционным размером русских *былин*, которому тем не менее придан совершенно новаторский блеск. Лермонтова отличает от вышеперечисленных поэтов то, что он не был изначально близок традиционному искусству, но все же познакомился с ним довольно рано и, подобно им, уловил в нем новые поэтические возможности. Когда образованный поэт прибегает к древней технике и пользуется ею подобным образом, героическая поэзия становится уже чем-то другим, поскольку теряет сама базовую свою характеристику — простоту и спонтанность.

Вторым путем преображения героической поэзии становится ее превращение в то, что принято именовать романом. Роман — очень расплывчатый термин, но, по крайней мере, за ним стоит нечто реальное или то, что считают реальным сами авторы, которые предлагают его читателю в качестве забавной фантазии и просят таковой его и считать. Иными словами, героическая поэзия в строгом смысле слова претендует на то, что рассказывает о чем-то случившемся в прошлом, правда, неизвестно когда, а роман стремится только развлечь и довольствуется соответствующим к себе отношением. В него могут переходить персонажи или эпизоды героической поэзии, но они иначе трактуются и служат иным целям. Слушатель должен восхищаться не человеческими свойствами героев, а изящными поэтическими изобретениями и изысканными чувствами, которые привносит в свое произведение автор. Это гораздо более

личностное и субъективное искусство, возникающее при гораздо более сложном стечении обстоятельств. Подобный переход произошел не в одной стране, но особенно ярко он представлен в средневековой французской традиции. Примерно в XII веке героическая поэзия начала меняться. Если ранее в поэмах, подобных «Песни о Роланде», основной акцент делался на деяниях великих воителей, теперь преимущественную роль стали играть вымысел и изображение чувств. Такой сдвиг уже очевиден в эпических поэмах, вроде «Гуона Бордосского» или «Рауля де Камбре», но окончательно он оформился у Гильома де Лорриса и Кретьена де Труа. Причины такого перехода могут корениться в идеале куртуазной любви, столь неожиданно ворвавшемся на европейскую сцену с произведениями таких провансальских поэтов, как Гильом IX Аквитанский около 1100 года, и получившем всестороннее развитие в поэзии Арнаута Даниэля и Джауфре Рюделя. Из Прованса принципы куртуазной поэзии распространились по всей Западной Европе, подчинив себе и северную Францию, и Германию с ее миннезингерами, и Сицилию эпохи Фридриха II, и — с помощью людей вроде Гвидо Гвиницелли — северную Италию, и Португалию во времена короля Диниша I Труженика. Изящество и рыцарственность в этой поэзии приобрели новую значимость и стали основой нового мировосприятия. Дворянин в ту пору считал целью своего существования уже не только славу, но и служение даме, которую он боготворил со всей силой религиозного чувства, прибегая даже и к некоторым культовым атрибутам. Если он совершал некое славное деяние, он хотел тем самым порадовать ее и заслужить ее улыбку. Приверженцы куртуазной любви были чем-то вроде религиозной секты, имевшей, впрочем, очень мало общего с тогдашним христианством. Какими бы ни были ее корни — средневековый платонизм, культ возвышенной любви в мусульманской Испании или чужестранные восточные влияния, вроде идей богомилов, — эта идеология была невероятно сильна и определяла поэзию той эпохи. Понятия рыцарского долга, удельного правления, клятвы верности, сюзерена и вассала, определявшие связь феодала с его временным властителем, теперь были перенесены на образ обожаемой госпожи, которой также достались некоторые титулы и знаки почтения, ранее употреблявшиеся исключи-

тельно по отношению к Богородице. Влияние подобных представлений сперва сказалось в песнях, но очень скоро проявилось и в нарративной поэзии, в итоге преобразив и поэзию героическую. Любовь, которой автор «Песни о Роланде» практически не уделил никакого внимания, заполонила произведения его последователей, превратив их в то, что можно назвать только романом и никак иначе.

Культ чувства находит свое воплощение в неправдоподобных и невероятных сценах, фантастичность и нереальность которых вполне осознается поэтом, но их прелесть призвана отвлечь нас от грубости повседневной жизни. Они не имеют ничего общего с догероическим или шаманским искусством, когда поэт верит в магию и чудеса или, по крайней мере, полагает, что слушатели в них поверят. Чудесное сознательно используется ради удовольствия; потому элемент таинственности, почти полностью отсутствующий в подлинно героических поэмах, вроде «Песни о Роланде», выходит на первый план и, по сути, определяет всю манеру поэтического повествования. Сначала в таких поэмах, как «Рауль де Камбре» и «Гуон Бордосский», героическое и романическое неловко сосуществуют, как если бы поэты, воспитанные в традициях старой школы, чувствовали необходимость делать уступки новым веяниям. Но довольно скоро романное начало одерживает верх и берет бразды правления в свои руки. Воображение читателя захватывают невероятные события, происходящие в отдаленных землях, например на мифическом Востоке, знакомом из преданий об Александре и Аполлонии Тирском. Сюжеты, ранее представлявшие собой прямолинейный рассказ о героических деяниях, перерабатываются в соответствии с новыми запросами, и, как следствие, появляются «Гарен де Монглан» или «Рено де Монтобан» («Четыре сына Эмона»), представляющие собой цепь разнообразных эпизодов, которые не только неправдоподобны сами по себе, но и преисполнены такой тяги к чудесному, что она полностью затмевает традиционное внимание к героическим доблестям. Дух таинственности соединяется с культом любви, и героическая поэма становится романом в стихах. Героическая поэзия Западной Европы так и не оправилась от этого удара. Древний образ Роланда — героя Ронсеваля стал всего лишь крючком, на который можно набросить новую цепочку поразительных и забавных приключений, но старое

мировоззрение и старые идеалы были утрачены, до тех пор пока в эпоху Возрождения жанр героической поэмы не возродился. Но это уже было нечто иное по сравнению с исконной героической поэзией.

Так произошло не только на Западе. Наиболее характерной и самой распространенной поэмой в Греции и в грекоязычных районах Малой Азии стал эпос о Дигенисе Акрите, самые ранние версии которого могут датироваться уже XII веком. О популярности данного образа в эту эпоху свидетельствует тот факт, что Феодор Продром называл императора Мануила I Комнина (1143–1180) «новым Акритом». Содержание поэмы вполне может восходить к более древним временам и быть связанным с героическим мировоззрением, но сама она — плод литературного труда, ее автор знаком и с «Илиадой», и с Библией, и с авторами греческих романов, скажем с Ахиллом Татием. Хотя Дигенис и наделен некими чертами традиционного героя — он сражается огромной дубиной, защищает границы Евфрата от набегов язычников, — и отдельные сцены поэмы, и весь ее дух говорят о том, что перед нами роман. Добивается ли герой руки Евдокии, бьется ли с драконом или вступает в единоборство с девой-богатыршей, внимание привлекает не столько его воинская доблесть, сколько необычность его деяний. На самом деле, Дигенис, к нашему прискорбию, не дотягивает до прежних героических стандартов — чего стоит, например, эпизод, когда он силой берет доверившуюся ему девушку; но автора не очень-то беспокоят соображения чести и благородства, у него другие заботы. «Дигенис Акрит» очень напоминает французские романы своими описаниями прелестей мая или красивого сада на берегу Евфрата, и хотя подобные элементы повествования были заимствованы скорее с Востока, чем из Франции, все равно они свидетельствуют, что по внутреннему духу данное произведение близко именно роману. Широкое распространение поэмы, сохранившейся в шести версиях и еще и в древнерусской переработке («Девгениево деяние»), свидетельствует о ее популярности среди греков, которых официозная византийская литература того времени вряд ли могла удовлетворить. К счастью, существование эпоса о Дигенисе Акрите не привело к исчезновению малых песен о нем, проникнутых гораздо более воинственным и мужественным духом. Они продолжали жить

и получили новый толчок к дальнейшему развитию в период турецкого владычества, когда возникла нужда и в героических свершениях, и в их воспевании. Тем не менее «Дигенис Акрит» – печальный пример того, во что вкусы новой, романной эпохи способны превратить и как испортить известное сказание о выдающемся герое.

В Азии Персия сыграла роль Франции в Европе. В свое время здесь царил героический эпос, и в грандиозной поэме Фирдоуси «Шах-наме» сохранилось множество сказаний, окрашенных подлинным героизмом и доказывающих, что некогда там существовала настоящая героическая поэзия, хотя ее памятники до нас и не дошли. Но и Персия пережила смену предпочтений: древнее искусство уступило место притягательной нежности любви и захватывающим дух невероятным приключениям. Неудержимость этого процесса можно показать на примере одного только уголка Азии. Поэт Низами Ганджеви (1141–1203) жил там, где сейчас находится Азербайджан, и создал четыре эпических произведения романного толка[4], в которых любовь властвует над всем, определяя суть каждой поэмы и развитие сюжета. Его поэма «Лейли и Меджнун» была переведена на грузинский еще до 1200 года; тогда эта горная кавказская страна переживала невиданный расцвет науки и литературы и была тесно связана с самыми передовыми культурами своей эпохи. Вскоре Грузия обрела своего национального поэта в лице Шота Руставели, создавшего около 1200 года свой величественный эпос «Витязь в тигровой шкуре»[5]. Хотя во вступлении и говорится, что поэма опирается на персидский источник, это совершенно самостоятельное произведение, проникнутое истинно грузинским духом. У нее сложный и захватывающий сюжет, в котором свободно находится место и воинским подвигам, и проявлениям физической мощи, но все повествование прони-

[4] Как известно, Ганджеви был автором целостной «Пятерицы» («Хамса»). С. Боура говорит о четырех входящих в нее поэмах: «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц» и «Искандер-наме», – исключая первую, «Сокровищницу тайн», представляющую собой произведение философско-дидактического содержания. – *Примеч. пер.*

[5] Есть хороший прозаический перевод этой поэмы на английский, сделанный Марджори Уордроп и опубликованный в Лондоне в 1912 году, а затем переизданный в 1938-м, и превосходный стихотворный русский перевод Шалвы Нуцубидзе (М., 1943).

зано могучей силой любви, во имя которой герои преодолевают горькое отчаяние и свершают поразительные подвиги. Темы героической отваги и героической дружбы подчинены стихии страстной и возвышенной любви. Руставели одарен многими качествами, необходимыми для творца героической поэзии, но он все же создает произведение иного рода. Какой бы ни была грузинская героическая поэзия до Руставели, с ним она прекратила свое существование, и на ее место пришло новое искусство, по основным характеристикам очень близкое средневековому французскому роману. Хотя «Витязь в тигровой шкуре» полон действия, там немало сражений, а порой повествование искрится своеобразным юмором, все равно это не героическая поэма, ибо критерием героичности в ней служит не непосредственное восхищение человеческой доблестью, а вдохновляющая сила любви, побуждающая человека совершать невероятные поступки. Параллели с французскими романами настолько очевидны, что переход от героической поэзии к роману кажется чуть ли не естественной закономерностью; он происходит в тот момент, когда феодальное общество перестает следовать прежним устоям и ищет новый идеал в чем-то более сложном и изысканном.

Примерно в то же время, когда Руставели творил свой величественный эпос, неизвестный германский поэт, живший где-то на Дунае, создал знаменитый средневековый эпос — «Песнь о Нибелунгах». Основываясь на материале, который мог восходить к VI или V веку и содержаться в изначальных источниках древнеисландской поэзии, он выстроил увлекательную повесть, полную мести и интриг. По сравнению с поэмой Руставели здесь меньше от романа, и героические истоки более явственны, особенно во второй части, где месть Кримхильды за гибель мужа порождает целую цепь кровавых и захватывающих эпизодов. Но хотя в «Песни о Нибелунгах» немало героических элементов, при ближайшем рассмотрении становится очевидно, насколько она проникнута духом романа, во второй половине XII века пришедшего из Франции в Германию. Два главных героя, Гунтер и Зигфрид, влюбляются в женщин, которых никогда не видели, и обрекают себя на все тяготы возвышенного служения идеальной женственности. Культ памяти Зигфрида, которому Кримхильда верна до гроба, и возмездие за его ги-

бель, которое она в конце концов осуществляет, принципиально отличны от преданности Гудрун своим братьям в «Старшей Эдде» и подразумевают совсем иное представление о любви. Более того, поэт использует сказочные образы не потому, что верит в них, а потому, что они просто занятны. «Tarnkappe», шапка-невидимка Зигфрида — неотъемлемая часть истории, но этому приему недостает наглядности и убедительности, которую ему бы непременно придал более древний певец. Поэт находится вне героического мира и смотрит на него несколько отстраненным и независимым взглядом — даже тогда, когда рисует во всех мрачных подробностях месть Кримхильды. Такое смешение героического и романного начала в «Песни о Нибелунгах» напоминает «Гуона Бордосского». Хотя в самом общем виде и можно сказать, что поэма начинается как роман, а кончается как героическая песнь, как если бы автор воспользовался двумя разными источниками или двумя образцами для создания одного и того же произведения, «Песнь о Нибелунгах» пронизана от начала и до конца сознанием того, что героическая доблесть несравнима по своей силе с любовью, которая сначала побудила Зигфрида добиться руки Кримхильды, а потом подвигла Кримхильду на страшное мщение. «Песнь о Нибелунгах» стоит на границе меж героической поэзией и романом, но в ней уже достаточно от романа, чтобы проследить, как поэт сумел воспринять новое мировосприятие и привнести некоторые его элементы в свою кровавую повесть.

Хотя обычно переход от героической поэзии к роману происходит в образованной, аристократической среде, это отнюдь не всегда бывает именно так; по крайней мере, свойственные роману темы и его дух иногда проникают в народную поэзию. Примером может служить узбекская традиция[6]. Исконная героическая поэзия узбеков, например сказание об Алпамыше, отражает эпоху, когда им было свойственно общее для всех тюркских народов решительное мировоззрение, в котором на первом месте стояли слава и геройство. Но примерно в XV веке их поэзия оказалась под сильным тематическим воздействием персидской традиции. На верху социальной лестницы стоят эпические произведения Алишера Навои (1441–1501), полные возвышенной любви, безумных приключений и лирической фан-

[6] См.: Жирмунский, Зарифов. С. 132–164.

тазии; новые веяния чувствовались и на другом иерархическом полюсе, они проникали и в репертуар устных сказителей, порождая и там схожие сюжеты, пусть и изложенные в более простой и традиционной манере. Искусство тех, кто сегодня поет о феях и демонах, героях, сражающихся с чудовищами и выручающих дев из беды, о высоких чувствах, удивительных садах и дворцах, восходит ко временам Навои, даже если современные барды и почерпнули, прямо или косвенно, схожие сюжеты у поэтов позднейших эпох. В этих песнях рассказывается о женщинах и мужчинах, которые не были персонажами героического цикла: о неразлучных братьях Ширине и Шакаре, о верном возлюбленном Кунтунгмыше и о предприимчивой царевне Орзигул. Даже присутствующие здесь черты исламского мировоззрения тоже как будто специально отобраны для романа; в основном они сводятся к описанию того, как на помощь героям в трудную минуту приходят ангелы. Если в такой поэзии и нет того богатства лирических оттенков, которым славится Низами, то в основном потому, что у устных певцов не хватает стилистических средств; тем не менее они способны порадовать слушателя множеством чудесных картин и радостных эпизодов. Новому стилю соответствует и новый поэтический размер. Древнюю тюркскую ритмику с неравным числом строк, объединенных рифмой или ассонансом, сменяет тенденция к использованию регулярных рифмованных строф, что характерно для персидского стихосложения. Такой переход еще раз доказывает, что эта ветвь узбекской поэтической традиции чрезвычайно близка и многим обязана поэзии персов.

Когда героическая поэзия трансформируется в роман, в нее проникает лирическое начало; изображение нежных чувств и полных тихой прелести картин смягчает жесткую схему решительного действия, перемежая героические приключения расслабляющими и доставляющими удовольствие паузами. Даже в «Песни о Нибелунгах», с ее поистине германской тягой к всеобщей резне, некоторые сцены — на Рейне или в замке Гунтера — напоминают о прелестях досуга средневековой придворной жизни. Как во французских романах, в «Дигенисе Акрите», «Витязе в тигровой шкуре» или в «Песни о Нибелунгах» действие порой перемежается картинами праздного времяпрепровождения и любезными беседами, создающими атмосферу

утонченной жизни, которую усиливает сама манера куртуазного стиха; не случайно метр двух последних из вышеназванных поэм определяется не отдельными строками, что характерно для героической поэзии, а цельными строфами, состоящими из четырех строк. Строфика «Песни о Нибелунгах» точно воспроизведена в поэзии миннезингера Кюренберга, и хотя нельзя с уверенностью утверждать, что его произведения были сочинены раньше эпической поэмы, все же весьма показательно, что в эпосе использовалась та строфа, которая прекрасно подходила для лирического стихотворения. В целом переход от эпоса к роману можно представить как некое привнесение внутрь повествования новой точки зрения, стремящейся подчеркнуть изящные стороны жизни и призванной смягчить общественные нравы и облагородить манеры. В XII веке было немало проявлений чрезмерной гордости и насилия, и этот дух жестокости должно было смирять искусство. Оно стремилось приспособить к этой новой цели древние сказания, как можно дальше уводя их прочь от реальной жизни и тем самым создавая новую атмосферу, в которой должны были жить мужчины и женщины, проводившие время при дворе и старавшиеся, по крайней мере в теории и в собственном воображении, следовать новым высоким стандартам общения между людьми.

Третий аспект, в котором проявлялись изменения, происходившие с героической поэзией, в меньшей степени характеризует ее дух, а в большей — способы и манеру исполнения. В некоторых странах можно уловить момент, когда героическую песнь перестают рецитировать строка за строкой, на смену приходит новая форма строфической организации стиха, причем одно произведение зачастую может исполнять целая группа певцов. Иными словами, функция героической песни переходит к балладе. В Древней Греции так произошло, по крайней мере в одной из ее областей — в Беотии, где существовала своя школа героической поэзии, оставившая заметный след в трудах Гесиода и сосредоточившаяся на местных преданиях, вроде сказания об Орионе, которые не пользовались популярностью в других районах Эллады. После 500 года поэтесса Коринна изложила эти истории в стихотворной форме, которую можно считать ближайшим греческим аналогом балладе. Коринна использовала регулярные, повторяющиеся строфы без припева,

но конец каждой строфы метрически отличался от ее основной части[7]. При этом она не ограничивалась только беотийскими легендами. Ее «Дочери Асопа»[89] основаны на местном мифе, но в то же время предполагают, что слушателям известно содержание эпической поэмы Эвмела Коринфского (ок. 700 г.), в свою очередь восходившей к легендам о первом знакомстве с Черным морем. Баллада была не очень влиятельным или даже популярным жанром и, безусловно, проигрывала в соревновании с двумя гораздо более мощными противницами — хоровой лирикой и трагедией. Но само ее наличие доказывает, что, когда греки уже перестали создавать героическую поэзию в строгом смысле слова, они продолжали брать из нее материал для песен, которые по форме были близки балладе. В этом переходе можно уловить реакцию на существенно более значимый переворот в жизни Греции, когда в ней утвердилась новая система городов-государств. Следствием стало формирование общественного сознания, еще не очень заметного в гомеровских поэмах и выходящего на первый план в VII—VI веках. Оно находит свое воплощение в различных формах искусства, но более всего — в песнях, исполняемых хором по особому поводу, вроде празднеств в честь богов или местных торжеств по случаю какого-либо события. Древнегреческая баллада — одно из малых проявлений того духовного подъема, который стал причиной возникновения столь разных, хотя и в равной мере величественных творений Пиндара, с одной стороны, и Эсхила — с другой.

Сохранившиеся фрагменты стихов Коринны показывают, что она использовала характерный для баллады способ повествования, отличавший этот жанр от героической песни. Хотя в известной мере она прибегает к эпическому языку и, разумеется, пользуется героическими сказаниями, она действует при этом весьма избирательно и даже непоследовательно. Если эпический поэт развивает свой рассказ, шаг за шагом выстра-

---

[7] См.: C.M. Bowra in: *New Chapters in the History of Greek Literature* / Ed. by J.U. Powell. Oxford, 1933. P. 21—30.

[8] Имеется в виду первый фрагмент поэтессы по собранию Д. Пэйджа (*Poetae Melici Graeci*, fr. 1a). Согласно легенде, у речного бога Асопа было двадцать дочерей, из которых самой знаменитой была Эгина, ставшая возлюбленной Зевса (Аполлодор. *Мифологическая библиотека*. III, 12, 6). — *Примеч. пер.*

ивая прямую линию повествования и не пренебрегая даже чисто механическими его составляющими, автор баллады может выбрать самые яркие эпизоды и целиком сосредоточиться только на них. Естественно, так можно поступать только в том случае, когда слушателям сама история прекрасно известна и они могут держать в уме ее основную суть, полностью отдаваясь драматическим или эмоциональным перипетиям, которые привнес в свое произведение поэт. Так, в «Дочерях Асопа» бóльшая часть сохранившегося текста посвящена судьбам дочерей речного бога, которых похищали разные божества. Для Коринны эта тема была очень значимой, видимо, потому, что она в немалой степени связана с местными преданиями. Далее поэтесса внезапно переходит к перечислению богов и героев, которым принадлежали святилище и оракул в Акрифии, что опять-таки давало повод для пробуждения в беотийцах патриотических чувств. Поскольку немалая часть стихотворения утрачена, невозможно сказать, был ли такой избирательный подход выдержан на всем его протяжении, но дошедшие фрагменты убеждают, что Коринна не излагала все предание последовательно, от начала и до конца. Такой способ повествования, а также строфическая структура стиха отличают балладу от героической поэмы. Этот жанр возникает на более продвинутой стадии развития литературы, когда поэт уже считает себя вправе отбирать и сосредоточиваться только на тех элементах сюжета, которые кажутся ему заслуживающими особого внимания.

В отличие от Греции, где подобные баллады — все же достаточная редкость, Скандинавия и Исландия восприняли данную поэтическую форму с большим энтузиазмом. Предвестником будущего сдвига может отчасти служить уже «Старшая Эдда», которая порой тяготеет к использованию четырехстрочной строфы. Возникнув в начале XIII века, баллады постепенно замещают древние героические песни. В содержательном отношении у них много общего. Героические песни «Старшей Эдды» или, по крайней мере, схожие песни на тот же сюжет, по всей видимости, были известны сочинителям баллад. В итоге Сигурд и Брюнхильд счастливо обрели вторую жизнь в качестве Сигурда и Гуннхильд. Техника стихосложения в балладах отлична от эддических песен. На смену архаическому героическому стиху приходит удобная форма восьми- или шестистрочной строфы с простой рифмовкой, и если некоторые следы

древней аллитерации сохраняются, они теперь не более чем пережиток прошлого, почти всегда используемый неосознанно. Однако между героической поэзией и балладой существует и более тонкое различие в самом тоне повествования, отражающее то, что эти два вида поэзии исполнялись в разной среде. Как писал о балладах У. Кер, «они теряют величественность стиля и гордую торжественность языка»[9]. Исследователь видит причину в том, что старая поэзия была адресована придворной публике, в то время как новое искусство было предназначено для простого народа. Эту разницу в тональности не так легко интерпретировать; частично она объясняется тем, что сочинители баллад утрачивают представление о прежних героических ценностях и главным образом интересуются не столько людьми, сколько ситуациями, в которые те попадают. Так, их очень привлекает изображение жестокой или трагической гибели, поскольку это драматическая коллизия, изображению которой они могут придать подлинную поэтичность, но все остальное в их рассказе звучит как-то неуверенно, а порой авторы баллад просто впадают в банальность. Ровный, невыразительный стиль, который не раздражает нас в героической поэзии, ибо там он отражает объективный характер повествования, гораздо больше режет глаз, когда автор специально отбирает нужные эпизоды. Поэтому он должен извлечь из них как можно больше; если он упускает ту или иную возможность, то не вправе рассчитывать на снисхождение. Конечно, некоторые исландские баллады представляют свой предмет сжато и выразительно, но все равно конечный итог не дотягивает до героического сказания и гораздо ближе песенному жанру. Это лишний раз доказывает, что даже в лучших ее проявлениях скандинавскую балладу нельзя считать родственной героическому повествованию. Она принадлежит иному типу художественного опыта и по сути скорее представляет собой не рассказ, а музыкальное произведение.

Самым наглядным примером превращения героической поэзии в балладу может служить Испания, где данный переход происходил особым образом и привел к замечательным результатам. Испанские *романсеро* появляются в XIV веке и посвяще-

[9] W. Ker. *Epic and Romance*. P. 125.

ны мрачным событиям современной им эпохи царствования Педро Жестокого (1350–1369), вроде убийства брата короля дона Фадрике в 1358 году или его жены, королевы Бланки, в 1361-м. В более сжатой форме они пытаются представить то, о чем во времена их возникновения повествовала героическая поэзия. «Юные деяния Сида» («Юность Родриго») – это на самом деле эпическая переделка более ранней поэмы, но сложение данного произведения в конце XIV века свидетельствует о том, что в эту эпоху героическая поэзия и баллады боролись друг с другом за популярность, эксплуатируя более или менее одни и те же темы. Баллада перенимает у героической поэзии ее задачи, использует те же сюжеты, будь то традиционная или современная тематика, и постепенно вытесняет свою предшественницу. Частично она черпает материал из современности, частично – из героической поэзии и в какой-то мере – из хроник. Первый содержательный тип представлен романсами о Педро Жестоком, второй – песнями о Сиде, а третий – балладами о падении готского королевства под ударами мавров в 711 году, основанными на традиции различных латинских, арабских и испанских хроник, получившей свое окончательное воплощение в «Сарацинской хронике» 1430 года. В этом отношении испанское *романсеро* – законный наследник архаического героического эпоса. От скандинавской или английской баллады его отличают сравнительно нечастое использование припева, объективное изложение исторических фактов, отсутствие личностной окраски, патриотический пафос и широкое использование речей ради достижения драматического эффекта. Что касается последней особенности, то она сближает испанские романсы с русскими *былинами* и сербскими песнями. И главное – в них описывается не вымышленный мир, а известные и зачастую печальные события. Видимо, романсы сохранили определенную связь с аристократической средой, которой не обладали скандинавские и английские баллады. В этом смысле они ближе героической поэзии, но все же отличаются от нее некоторыми весьма существенными чертами.

Первое и наиболее очевидное различие – это размер. В основе *романсеро* не лежит строфа, но тем не менее их мелодика не похожа на речитативную форму героического стиха. Романсы написаны восьмисложником с ассонансом в каждой четной

строкс. Ассонанс пришел в *романсеро* из героической поэзии, но повторяемость метра в каждом стихе отличает данную форму от гибкой и нерегулярной эпической строки. Замена древнего свободного стиха жесткой строкой, скорее всего, продиктована музыкальными соображениями. Если стихи должны были петь под определенную мелодию, необходимо было както придать им фиксированную форму. Даже если содержание и дух, которым проникнуты романсы, редко можно счесть лирическим, с технической точки зрения это, бесспорно, лирика. Во-вторых, существенно изменилась сама манера повествования. В древней героической поэзии рассказ настолько пространен, что порой возникает ощущение чрезмерной болтливости. Певец долго и путано описывает жизненный путь героя, особо не задумываясь ни о цельности своего рассказа, ни о сравнительной значимости каждого упомянутого эпизода. В романсах осуществляется тщательный и разумный отбор, из которого автор стремится извлечь максимум пользы. Потому романсы о Сиде гораздо более четки и драматичны, чем соответствующие фрагменты эпической поэмы. Несомненно, подобная сжатость — итог долгого пути совершенствования, который испанская поэзия прошла к XV—XVI векам, но, видимо, отчасти жесткие требования к поэтической форме предъявляли и условия исполнения: поэт располагал ограниченным временем и должен был ни минуты не потратить зря. В-третьих, хотя романсы и анонимны и в них редко высказывается личная точка зрения, все же у них свои манера и способ изложения, отличающиеся от методов героической поэзии. Певцы отбирают слова с большим тщанием, стараются избегать формул, а если прибегают к таким приемам, как повтор, то с определенной и осознанной целью. Будучи многим обязанными героической поэзии, романсы независимы от нее и демонстрируют, как она может преобразиться после того, как утратила свою прежнюю популярность.

Переход от героической поэзии к балладе наверняка был как-то связан и с развитием музыки. По мере того как музыка становилась все более сложной и изощренной, слушатели — будь то простые люди в Скандинавии и Англии или испанские аристократы — уже не хотели довольствоваться привычными способами исполнения героических поэм и требовали иного

музыкального сопровождения, которое могло доставлять удовольствие уже само по себе. Подобные перемены вполне могли начаться уже в XII веке и, похоже, стали одной из решающих причин возникновения в Германии и Грузии эпических романов в стихах, состоящих из повторяющихся строф. Наверняка схожие обстоятельства сыграли не меньшую роль и в трансформации героической поэзии в баллады в Скандинавии, Англии и Испании. Возможно, тот же процесс происходил и в Греции. Великие музыкальные новаторы VII века до н.э., вроде Терпандра, наверняка открыли людям глаза на то, что пению может сопутствовать и гораздо более сложное музыкальное сопровождение по сравнению с теми мелодиями, которыми они привыкли довольствоваться, слушая эпос. Убедительным свидетельством такого переворота служит бурное развитие — начиная с VII века и далее — греческой лирики. В случае Беотии подобные преобразования в музыке могли сыграть определенную роль и в становлении жанра баллады в том виде, в котором он реализовался в поэзии Коринны, да и наверняка в творчестве иных авторов. Как только музыка начала влиять на поэзию, та не могла не изменить свою форму и суть. Она стала более лирической и более формализованной, отбросив прежние, примитивные и расплывчатые, методы героического повествования.

Четвертой формой трансформации героической поэзии становится ее преобразование в сознательно литературное повествование. Так происходит в основном в тех странах, где героическая песнь достигла эпического размаха, причем распространение письма, безусловно, способствует ускорению процесса. Поэты новой эпохи решают воспользоваться преимуществами письма и начинают слагать стихи на бумаге, что придает их труду совсем иной характер по сравнению с требованиями, которые предъявляла форма устной рецитации. По методу создания эти произведения близки роману, но отличаются от него тем, что в них незаслуженный приоритет не принадлежит только любви или чудесным происшествиям. Нечто подобное произошло в Греции в VI–V веках до н.э. Расцвет героического эпоса остался уже далеко позади, и он в большой мере уступил первенство лирическим стихам и даже трагедии, использовавшей традиционные сказания, но взглянувшей на них под новым углом зрения и придавшей им новый поворот. Тем не менее кое-

где поэты продолжали сочинять повествования в стихах на сюжеты, которые было принято считать героическими, поскольку они были взяты из гомеровских и киклических сказаний. Представителями этого жанра, о творчестве которых мы знаем лишь по ссылкам и сохранившимся фрагментам, были Писандр Родосский, сочинивший поэму о Геракле, Паниасид из Галикарнасса, дядя Геродота, тоже писавший о Геракле, и Антимах Колофонский, автор «Фиваиды». Возможно, не случайно то, что все они были выходцами с периферии греческого мира, и никто из них не был рожден в Афинах, где в конце VI — начале V века процветали новые формы искусства — хоровая песнь и трагедия. Они излагали в эпических гекзаметрах знакомые предания и в этом смысле могли претендовать на звание преемников Гомера. Нельзя сказать, чтобы их произведения остались незамеченными и не снискали признания. Писандр создал привычный образ Геракла с дубиной и в львиной шкуре; Паниасид привнес в историю этого героя нечто свое и, возможно, отчасти подготовил ту роль, которую Геракл сыграет в «Алкесте» и «Геракле» Еврипида; Антимах во многом способствовал широкому распространению, которое впоследствии получила в драме и эпосе история о походе Семерых против Фив. В свое время эти поэты составили себе имя, что неудивительно, если мы вспомним, что среднестатистический грек был воспитан на поэмах Гомера и тогда еще не потерял вкуса к героической поэзии. В его глазах они могли проигрывать по сравнению с Гомером, но он отнюдь не обязательно считал их поэзию искусством вчерашнего дня, ничего не говорящим современному человеку.

Несмотря на то что эти поэты многим обязаны Гомеру и героической традиции, во многом они оказываются достаточно самостоятельными. Во-первых, они не стремятся дословно воспроизводить традиционный язык Гомера. Привычные выражения важны уже не как необходимые орудия для устной декламации, их привлекает в них просто прелесть старины. Поэты ценят их красочность, пользуются тем, что им нравится, но готовы идти и своим путем, изобретать свои собственные фразы, выдержанные, как им кажется, в старой манере. От Писандра дошло слишком мало, чтобы с уверенностью судить о его поэтической технике, но фрагменты Паниасида и Антимаха содержат вполне наглядные примеры. Хотя оба они использу-

ют много гомеровских слов, у них есть и немало того, что только кажется заимствованием из Гомера, но по сути таковым не является[10]. Так, Паниасид употребляет или изобретает такие прилагательные и наречия, как ἐνεόφρων — «глупый» (фр. 16, 11), ἀβλεμέως — «слабо» (фр. 17, 8), а Антимах — существительные на - τωρ, вроде ἀβολήτωρ — «встречающий»(фр. 76) или ἕρκτωρ — «делатель» (фр. 73), и - τυς — например, ἀβολητύς — «встреча» (фр. 161) и πωρητύς — «бедность» (фр. 48,1), которые выглядят совершенно по-гомеровски, но, по всей видимости, были новациями, сконструированными по гомеровскому образцу. Точно так же оба автора время от времени пользуются гомеровскими формулами, но изобретают и собственные выражения, эквивалентные гомеровским. Так, у Паниасида мы встречаем словосочетания θοοῖς ποσσί — «с быстрыми ногами» (фр. 2, 1) или ταλασίφρων ἀνθρωπος — «человек с несгибаемым духом» (фр. 16, 10). Он даже может брать гомеровские выражения вроде ταλαπενθέα θυμόν — «горестное сердце» и ποταμὸς ἀργυροδίνης — «сребропучинная река» и на их основе создавать новые формулы: ὑσμίνας ταλαπενθέας — «горестные битвы» (фр. 16,5) или ἀργυρέος ποταμός — «серебряная река» (фр. 23, 3). Антимах идет еще дальше и демонстрирует, что в его время уже начали забывать о том, как правильно пользоваться формулами. Если Гомер в принципе стремится обозначать одно и то же явление одними и теми же словами, то Антимах каждый раз стремится найти новое выражение. Так, например, мы находим у него шесть описаний того, как гостям наливают вино, и при этом он ни разу не повторяется. Гомер всегда использует для этого стандартный набор слов, а Антимах считает необходимым в каждом случае вносить нечто новое, тем самым предвосхищая манеру Вергилия, который, несмотря на всю свою преданность Гомеру, отказывается от гомеровской жесткости в использовании формул[11]. Избавление от пут формульного стиля, несомненно, произошло благодаря возможности сочинять свои произведения на бумаге, а не держать все в голове, полагаясь на традиционные приемы импровизации. И Паниасид,

[10] Ссылки на Паниасида и Писандра даются по изданию: *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta* / Ed. A. Bernabe. Leipzig, 1988; на Антимаха Колофонского — по изданию *Antimachi Colophonii Reliquiae* / Ed. B. Wyss. Berlin, 1936.

[11] См.: J. Sparrow. *Half-Lines and Repetitions in Virgil.* Oxford, 1931. P. 67–110.

и Антимах хорошо знали Гомера и с готовностью брали у него необходимый материал. Похоже, они чувствовали, что эпическая поэма должна быть до некоторой степени гомеровской, но для них он был скорее просто источником, а не образцом, и чем пристальнее мы всматриваемся в ткань их произведений, тем очевиднее для нас становится их желание освободиться от традиционного формульного стиля и создать нечто, что поистине было бы их собственным творением.

Вторым новшеством упомянутых поэтов, доказывающим, что они вышли за рамки собственно героической традиции, стала иная трактовка содержания старых преданий. В какой-то мере находясь под влиянием таких авторов, как Стесихор, прокладывавших новые пути в лирической поэзии и вносивших необычные красочные оттенки в традиционные образы, эпические поэты тоже стремились разнообразить привычные темы с помощью неожиданных и искусно найденных деталей. Деяния Геракла были благодатной почвой для таких новаций, так что неудивительно, что Писандр снабдил его дубиной и львиной шкурой (фр. 1), установил каноническую схему из двенадцати подвигов, наделил гидру многими головами вместо одной (фр. 2), ввел истории о том, как Геракл вспугнул стимфалийских птиц шумом трещоток (фр. 4) или вернулся от Гесперид с чашей, которую взял у Океана (фр. 5). С той же целью Паниасид заставляет Геракла сражаться с богами (фр. 9; 21), противостоять Смерти, чтобы сохранить жизнь Алкесте (фр. 26), похищать у Пифии ее треножник (фр. 26) и вообще вести себя гораздо более буйно по сравнению с тем, как его изображала предшествующая традиция. Он добавлял и другие мелкие подробности: у Паниасида впервые на Геракла во время боя с гидрой нападает рак (фр. 6), а в саду Гесперид герой убивает дракона, стерегущего волшебные яблоки (фр. 11). В разработке подобных тем эти авторы, может, и не всегда были оригинальны, но они выходили за пределы сугубо героической сферы и вносили элемент преувеличения, придающий рассказу красочность или гротескность, чуждую гомеровскому стилю. Антимах, как кажется, старался подчеркнуть собственное своеобразие, умножая количество всевозможных ужасов, и интересно, что Стаций,

[12] Schmid-Staehlin I. S. 291.

чья «Фиваида» изобилует жуткими событиями, в чем-то опирался на Антимаха[13]. Таким образом, мы видим, что все три поэта стремились создать ощущение непривычности, искусно разнообразя старые сказания.

Как и в Греции, схожий, но более масштабный по размаху и результатам процесс происходил в Италии, где новая поэзия пришла на смену древним песням в III веке до н.э. Невий и Энний создавали свои эпические произведения, ориентируясь на греческие образцы, но при этом не игнорировали и местную традицию, у которой Невий взял поэтический размер, а Энний — некоторые эпизоды. Из этих двух поэтов Невий и по духу, и по манере ближе исконной италийской традиции. Использование им сатурнова стиха доказывает эту связь, да и, судя по сохранившимся фрагментам, в своей поэме он не особенно стремился соперничать с сочинительским мастерством греков. Его суховатая манера скорее напоминает героическую песнь, а не литературный эпос. Об одном событии — поражении Регула при Клипее в 255 году до н.э. — Невий, похоже, рассказывает то, что сообщали до него и другие поэты. Когда он описывает решимость Регула и его воинов не возвращаться домой с позором, в повествовании звучит подлинно героическая нота:

> Сами лучше желают погибнуть на месте,
> Чем к своим однородцам вернуться с позором.

Когда ситуация обсуждается в сенате, речь оратора, призывающего оказать поддержку отчаявшемуся войску, проникнута тем же величественным духом:

> Если ж им не помогут, храбрейшим ратоборцам,
> Срам будет великий народу меж народов[14].

---

[13] См. сколии к «Фиваиде» (V, 466).

[14] Фр. 42, 43 Morel. Предлагаемая интерпретация данных стихов небесспорна. Современные исследователи связывают обе цитаты воедино (в таком случае вторые две строки тоже произносятся от лица попавших в тяжелое положение воинов, и никакого обсуждения в сенате нет); кроме того, их относят не к событиям 255 года, а к эпизоду, произошедшему двумя годами раньше, когда в окружение попал народный трибун Кальпурний Фламма вместе со своим отрядом. О его горделивом призыве «умереть, но не сдаваться» сообщает и Тит Ливий (*История Рима*. XXII, 60, 11). См.: *Хрестоматия по ран-*

Все происходящее преисполнено поистине героического напряжения, но характерно, что речь идет не о личной славе, а о достоинстве Рима. Именно забота о нем не позволяет Регулу вернуться домой, именно она заставляет оратора требовать помощи воинам. Любовь к родине и идея чести страны вытесняют всякие индивидуалистические чувства — трудно предположить, чтобы подобные представления были свойственны и ранним героическим песням.

В свою очередь, Невий, хотя и писал в исконной для Рима архаичной манере, все равно испытывал влияние греческой традиции, расходившейся с местными обычаями и считавшейся в ту эпоху уделом утонченных и образованных людей и противоречащей древним устоям. Невий являет свой греческий облик уже в первой строке поэмы, где он призывает девять Муз:

Девять сестер согласных, Юпитера дщерей...

Инвокация к Музам — типично греческий прием, поскольку у римлян в тот период таких божеств не было и в римском Пантеоне им трудно найти какой-нибудь аналог. Эту трудность уже ощутил Ливий Андроник, переводя «Одиссею», где в первой строке ему нужно было обратиться к Музе. Он разрешил эту проблему, в поиске латинского эквивалента все же отчасти использовав италийские представления:

Поведай мне, Камена, хитростного мужа...

Камена — скорее богиня прорицания, а не песни, но она подходит на роль заместительницы Музы в переводе. Невий, человек более просвещенный и с большим вниманием следящий за правильностью эпической картины, обращается непосредственно к греческим Музам, тем самым демонстрируя свою зависимость от греческих образцов самим фактом употребления иностранного слова. Опять-таки когда он, вполне в духе героической поэзии, описывает предметы искусства — скульптуру или чашу, — на которых изображены мифологиче-

---

ней римской литературе. М., 2000. С. 30 (все цитаты из Невия, Энния и Ливия Андроника даются по этому изданию). — *Примеч. пер.*

ские сцены, он тоже использует греческий материал и более или менее следует греческому языку в передаче неподатливых чужеродных имен:

> Был там образ нарезан, как древле Титаны,
> Двутелые Гиганты, мощные Атланты
> Рунк и Порпорей, Земли отродья[15].

Конечно, имена создают трудности, с которыми Невий справляется не до конца: Порпорей должен был быть Порфирионом, а Атланты вообще выглядят странно, — но он тем не менее старается показать свою образованность и умение не уступить грекам на их собственном поле. Спонтанность героической поэзии, чуждой ученым отсылкам, утрачена, и ей на смену приходит нечто гораздо более утонченное.

Энний был человеком еще более начитанным, чем Невий, и при создании своих «Анналов» прямо ориентировался на греческие образцы, даже загоняя непослушный латинский язык в рамки дактилического гекзаметра. Правда, у него обнаруживаются и некоторые следы местной стилистики, проявляющиеся в увлечении аллитерациями и использовании древних легенд, вроде предания о Ромуле. Однако Энний стремится четко обозначить свою позицию и цели. Он ставит древнюю поэзию очень невысоко, пренебрежительно говорит о ней, сравнивая свою трактовку предмета с тем, как по-варварски его изображали предшественники:

> Другие писали об этом
> Тем стихом, что давно певали пророки и Фавны
> В дни, когда Муз утесы...
> Ни о речи никто не заботился прежде, чем этот...[16]

Энний имеет в виду I Пуническую войну, и «другие», о которых он упоминает, это не только Невий, но и все остальные латинские поэты, писавшие о ней в старой манере. Осуждаемая им стихотворная форма — сатурнов стих, которым, по его

---

[15] Фр. 19. Речь, по-видимому, идет о фронтоне храма Зевса в Агригенте. — *Примеч. пер.*

[16] Фр. 214 Vahlen.

мнению, говорили фавны и пророки. Фавны — это не только дикие деревенские божки, но бродившие по Италии кудесники и собиратели оракулов, наподобие прорицателей, или *vates*, изрекавших пророчества в неуклюжих стихах. Энний с брезгливостью отворачивается от древней поэзии и даже от модернизированных подражаний ей, вроде поэмы Невия. Сам он собирается вести свой рассказ в более современном, эллинизированном стиле, и если он обнаруживает свою зависимость от Гомера, то делает это потому, что ставит Гомера куда выше традиционных римских певцов. В «Анналах» Энний мог использовать темы древней италийской поэзии — скажем, историю Ромула, — но он придавал им совершенно новую окраску. Подобно Невию, он до некоторой степени сохранял сухую и даже прозаичную манеру изложения, не гнушаясь даже скучными подробностями, но выбранный им размер требовал новых фраз и вообще нового подхода к языку, который мы у Энния и находим. Энний не стремится выступать в роли хранителя духа ранней Римской республики, он претендует на роль создателя новой поэзии, подходящей для века Сципиона. То, что в свое время было самодостаточным сюжетом для простого героического повествования, теперь стало главой в истории Рима, и ее следует изложить новым, искусным, литературным стилем, заставляющим грубоватое латинское наречие сплетаться в переливах греческого гекзаметра, который изначально, безусловно, был предназначен для языка более гибкого и податливого.

Ни Невий, ни Энний не строят свой эпос вокруг одного образа или одного события; они стараются достигнуть внутреннего единства другими способами. Главный герой — Рим, а предмет — это история Рима, за что Аристотель, конечно, мог бы осудить такой сюжет, назвав его «эпизодическим», но залог его целостности в том, что превращение Рима из былого ничтожества в великую мировую державу — это, в конце концов, единая и неделимая тема. В этом отношении оба поэта существенно отличаются от своих более скромных предшественников. Предания о Ромуле или Кориолане сосредоточены вокруг одного человека, а не вокруг некоей метафизической концепции Города, и вполне вероятно, что в древних поэмах рассказывалось об отдельных событиях из жизни этих легендарных героев. Так

что в том, что касается самого предмета, Невию и Энию принадлежало первенство в утверждении новой формы поэзии. Конечно, в Греции в VII–VI веках до н.э. существовали поэмы о городах, но у нас нет оснований считать, что в них содержалось нечто большее, чем простое описание цепи событий или что они строились на каких-то метафизических представлениях. Делая Рим центральным персонажем своих поэм, Невий и Энний исходили из того, что в принципе чуждо героической поэзии. Безусловно, понятие Рима подразумевало некоторые героические черты, и в лице Ромула, чьим именем он был назван, город имел основателя, принадлежавшего к племени героев, но основной акцент и внимание были сосредоточены уже не на отдельных личностях или деяниях, а на городе, ставшем неким идеалом, ибо он стоит веками и всегда важнее любого из людей, которые все вместе его и составляют. При чтении Невия и Энния в душе среднего римлянина не столько росло восхищение перед поразительными свершениями необычайных людей, сколько крепла вера в то, что город, частью которого он являлся, стоит превыше всех людских притязаний и способен заставить людей превзойти самих себя ради блага родного государства и сделать то, на что они никогда бы не были способны. При переходе в это новое поэтическое качество многие характерные черты героического мировосприятия были утеряны, и героическая песнь вступила на совершенно новую, притягательную и таинственную дорогу.

Мы рассмотрели четыре пути превращения героической поэзии в иные поэтические формы, когда она уже перестает быть самой собой; несомненно существуют и иные способы такой трансформации. Но какими бы разными ни казались процессы такого перехода, их объединяют некие общие характеристики, обнаруживающие самую суть того, что происходит в момент, когда героическая поэзия теряет свою власть над людьми. Первым и самым главным признаком перелома становится отход от индивидуального начала, сосредоточения на чем-то или ком-то одном, и перенос центра внимания на что-то другое, будь то лирические сцены, рыцарские порывы, судьбы народов или чисто литературные качества, как то прелесть описания или юмористический подтекст. Иначе говоря, утрачивается то, что в течение долгого времени обладало внутренней завершенностью, основанной на особой жизненной философии и позволявшей

просто и легко оценивать происходящее, а на смену приходят новые задачи, адресованные совсем другим запросам человеческой души. Повествование по-прежнему служит источником поэтичности, но оно уже не сосредоточено на деяниях и доблестях отдельных мужей. Можно по-разному оценивать человеческие действия, и восхищение великими свершениями — только один из способов такой оценки. С тем же успехом можно получать удовольствие от странности или очаровательности поступка, от его юмористической окраски, невероятности или нравственной высоты содеянного. Но какова бы ни была побудительная причина, как только ослабевает интерес к индивидуальной доблести, рождается новый тип поэзии. В лучшем случае персонаж теряет прежнюю самодостаточность, ибо становится более человечным по сравнению с тем, что может себе позволить герой как таковой; в худшем — он вообще перестает быть человеком, а превращается в некий символ, знак внутри изощренной романной схемы, которая оперирует скорее абстракциями, а не личностями. Стоит поэту переключить свое внимание с героя на что-то иное, он рушит изначальные основания, на которых зиждется героическая поэзия. Быть может, он и не сумеет отыскать им столь же совершенную замену, и тогда его труд многое потеряет даже в самом повествовании, ибо для того, чтобы как можно лучше представить свой предмет, оно нуждается в определенной, доминирующей точке зрения. С другой стороны, поэт может быть настолько поглощен новым ощущением и самой идеей того, что он более не занят отдельными персонажами или людскими деяниями, а лишь какими-то чертами или составляющими каждого явления, что его произведение, безусловно, можно будет счесть удачным, но все равно его поэзия не будет ни драматичной, ни повествовательной в строгом смысле слова. Героическая поэзия основана на определенных принципах, и нельзя пренебречь ими, не разрушив самой ее сути.

Во-вторых, в большинстве случаев в результате трансформации поэзия начинает по-другому воздействовать на тех, кому она адресована. Саморефлективное повествование романа, баллады и литературного эпоса в противовес героической поэзии будит совсем другие эмоции. Любовь к чести и славе может еще сохраняться, так же как и удовольствие, получаемое от хорошо

рассказанной истории, но к ним добавляются, а зачастую и замещают их, иные способы привлечь внимание и захватить воображение слушателя или читателя. Даже когда предмет, бесспорно, героичен, как это часто бывает в испанских *романсеро* и английских балладах, притягательность поэзии достигается за счет различных средств, которыми поэт героический не пользовался. Ценится не столько рассказ, сколько ситуация, не цепь событий, а одно происшествие, которое порой описывается с разных точек зрения и в разном свете. Так, в «Эдварде, моем Эдварде» сын-отцеубийца показан таким, каким он предстает после убийства. О том, что, собственно, случилось, мы почти ничего не узнаем; важно, что творится у сына в душе, осознание вины, чувство обреченности и ненависть к матери и самому себе. Так и для испанского романса о донье Альде поэт выбрал лишь один страшный и трагический эпизод: Альда видит жуткий сон и узнает, что он предвещал гибель Роланда[17]. Поэт рисует возвышенную и трогательную поэтическую картину, но возникающий эффект отличен, например, от изображения Гомером Андромахи, наблюдающей за тем, как тело Гектора влачится за колесницей Ахилла мимо стен Трои. У Гомера терзания супруги героя — часть долгой трагической истории, имеющей свое драматическое развитие, а испанский поэт рисует один эпизод, внутри которого героиня выясняет, что сулящий недоброе сон неожиданно обнаруживает свою, увы, слишком непосредственную связь с суровой реальностью.

В-третьих, в постгероической поэзии прослеживается тенденция придавать самому рассказу некий дополнительный смысл. Разумеется, и в настоящей героической поэзии великие герои могут восприниматься как своего рода идеал мужественности, люди, которые, может быть, никогда и не существовали, но если бы жили на самом деле, были бы фигурами поистине поразительными. Но их вряд ли считали образцом для подражания. Поэтов они интересовали сами по себе, в качестве замечательных личностей. Постгероическая поэзия стремится сделать их образы чем-то большим. Зигфрид из «Песни о Нибелунгах» более абстрактен и идеален, чем Сигурд «Старшей Эдды»;

[17] Santulliano. P. 146 ff.; *Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро.* М., 1976. С. 478—479.

благородные патриоты Энния — прежде всего римляне, а уж потом люди; даже Робин Гуд в английских балладах становится символической фигурой отважного и щедрого изгоя, в своей борьбе против социальной несправедливости руководствующегося поистине рыцарственными порывами. Более того, постгероическая поэзия тяготеет к тому, чтобы в ней угадывались новые глубины, и ради этого до некоторой степени придает рассказу символическое или аллегорическое звучание, делая его воплощением важных метафизических идей. Герои действуют уже не только от своего имени, они орудие мистических сил и служат осуществлению высших замыслов. Обе женщины, к которым питает столь возвышенную страсть герой «Витязя в тигровой шкуре», сами по себе являются носительницами высшей женственности, которая неизбежно должна быть окружена ореолом опасности и поклонения. Мгер в интерпретации Исаакяна во многом привлекает именно тем, что перед нами предстает символическая фигура человека, преисполненного такой мощи и уверенности в своих силах, что ему не находится места в мире людей. Геракл в изображении Писандра и Паниасида кажется уже не просто могучим героем, совершающим невероятные подвиги, но воплощением предназначения человека, своими страданиями служащего осуществлению воли богов и за это впоследствии обретающего в качестве награды место среди олимпийцев. Во французском романе основное внимание уделяется уже не героическим деяниям, а противостоянию добродетелей и пороков, и вместо персонажей из плоти и крови мы имеем дело с абстракциями, пусть и одетыми в доспехи и живущими в замках, но от этого не перестающими быть аллегорическими образами, которые даже не дают себе труда скрыться под обычными людскими именами и именуются отвлеченными титулами, почерпнутыми из тщательно разработанного кодекса куртуазной любви. В балладах история может получать совершенно иной, новый поворот. В них нередко рассказывается о людях вроде Томаса Рифмача[18], которые едва ли могут претендовать на звание героя, и о происшествиях, которые кажутся скорее домашними и обыденными, чем

[18] Герой шотландской баллады, женившийся на королеве эльфов. — *Прим. пер.*

героическими. Порой они строятся на каком-либо одном эффектном ходе, как это происходит в испанской балладе о графе Арнальдосе. Правда, в той версии, которая бытовала среди испанских евреев в Северной Африке, у романса была вполне простая, прозаичная концовка, но в принятом испанском варианте финал исключительно призван только создать атмосферу таинственности. Граф стоит на берегу, видит в море корабль, оттуда доносится чудное пение, и слышит загадочный призыв:

> Песнь ту лишь тот услышит,
> Кто со мною встал под флаг[19].

Бесспорно, концовка превосходна, но не имеет ничего общего с реалистическими методами героического повествования.

Разумеется, героическая поэзия может существовать наряду с новыми формами; так, собственно, и происходит у примитивных народов — киргизов, узбеков и армян; наверное, в определенную эпоху так обстояло дело и в Испании. Конечно, по прошествии времени она оказывается уже не в силах успешно противостоять новым видам поэтического искусства и начинает стремительно терять престиж и популярность, пока не угасает совсем. Даже когда героической поэзии и не приходится выдерживать столь серьезную конкуренцию и она продолжает существовать сама по себе, ее порой начинают раздирать внутренние противоречия, вредящие и ослабляющие древнюю традицию. Безусловно, если в ту или иную эпоху рождается новый одаренный поэт, он может на время возродить ее в своих родных местах, и порой трудно различить, является ли упадок следствием естественных причин или свидетельством недостатка поэтического мастерства у конкретных певцов. Тем не менее можно хотя бы до некоторой степени проследить, какими путями постепенно сходила на нет героическая традиция. В конце концов, этого и следовало ожидать. Немногие формы искусства смогли просуществовать так долго, как героическая поэзия, и рано или поздно в ней обязательно начинают угадываться признаки дряхления, особенно если традиция ограничена

[19] Santulliano. P. 857; *Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро.* М., 1976. С. 483.

какой-либо замкнутой областью и варится в своем собственном соку. Возрождение русских *былин* в XX веке, конечно, может быть не более чем мнимым и искусственным явлением, но, несомненно, толчком к такому новому расцвету во многом стал приток свежего воздуха извне старой традиции. Прежде певцы ограничивались теми темами и приемами, которым обучились на своей малой родине, а теперь они смогли получать гораздо больше информации и благодаря улучшению качества сообщения с другими областями страны, и, наконец, просто из книг и газет. По-видимому, тот же процесс происходит и в Югославии, и в Албании. Но до того, как произошел этот прорыв, по крайней мере в России, были видны несомненные знаки того, что героическая поэзия агонизирует, задыхаясь от недостатка кислорода.

Первым симптомом упадка становится сужение репертуара певцов. Некогда широко распространенные и популярные сюжеты выходят из обращения, о них постепенно забывают и перестают исполнять. Нечто подобное, вероятно, произошло в Англии за столетие, предшествовавшее норманнскому завоеванию. Временем расцвета английской героической поэзии были VIII–IX века, когда она все еще могла свободно располагать всеми богатствами континентальной германской традиции, но весьма показательно, что в дальнейшем многие истории, известные авторам «Беовульфа» и «Видсида», если и не окончательно вышли из обихода, то, во всяком случае, значительно сузили свое распространение. Разумеется, некоторые фигуры, вроде Виланда Кузнеца, сохранились в памяти народа и местных культах; другие, скажем Оффа, вошли в исторические документы главным образом по генеалогическим и династическим соображениям. Правда и то, что даже на рубеже I и II тысячелетий какой-то богатый человек счел, что ему не помешает иметь письменный текст «Беовульфа» — а значит, поэма была ему хорошо знакома; и нет оснований сомневаться, что интерес Альфреда Великого к старым песням тоже в какой-то мере способствовал поддержанию древней традиции. Но все равно в X и XI веках старые сказания до некоторой степени теряют прежнюю прелесть. Историки редко на них ссылаются, они не находят отражения в живописи или скульптуре. На их место приходят новые поэмы о событиях настоящего, по-

добные «Битве при Брунанбурге» и «Битве при Мэлдоне»; какова бы ни была причина, но, похоже, англосаксам к этому времени начали надоедать древние истории. Как следствие, их поэтический репертуар существенно уменьшился, являя резкий контраст тому, что происходило в Исландии, где предания, восходившие к V веку, постоянно жили в поэзии вплоть до XII столетия.

Возможно, что-то в этом роде случилось и в России в последние десятилетия XIX и в самом начале XX века. До тех пор пока Октябрьская революция не дала новый толчок к развитию *былин* как пролетарского искусства, певцы все более замыкались каждый в своей нише и постепенно переставали исполнять сказания, которые любили их предки. Собрание былин Рыбникова доказывает, какого расцвета достигло это искусство в 70-е годы XIX века. Он записал двадцать три текста от Трофима Рябинина, пятнадцать — от Чукова, тринадцать — от Кузьмы Романова, и, как можно заключить из материалов, собранных в тех же местах через несколько лет Гильфердингом, данные песни представляли лишь часть репертуара этих певцов. В наши времена исследователи, сознательно стремившиеся найти как можно больше былин, собирали меньший урожай. Правнук Рябинина исполнял двенадцать былин, то есть в два раза меньше, чем его предок. В Пудожском крае, где были записаны произведения четырнадцати певцов, максимальное число, записанное от одного исполнителя, составляло шестнадцать, при этом шестеро исполняли только по одной былине. Впрочем, исходя из таких данных, может, и не стоит делать сколько-нибудь окончательных выводов. Вероятно, существуют другие, более продуктивные, певцы, чье творчество не зафиксировано; а у тех, кто дал столь небольшой материал, возможно, есть и другие песни. Все это может быть, но все же создается впечатление, что, за исключением особых случаев, вроде Марфы Крюковой, репертуар сказителей нашего времени весьма ограничен по сравнению с их предшественниками из XIX века.

Во-вторых, со временем язык героической поэзии может быть беднее; певцы начинают забывать прежние формулы, не привнося взамен новых выражений. Нечто похожее произошло в Англии. Хотя язык «Битвы при Мэлдоне», а иногда — «Битвы при Брунанбурге» прекрасен, ему все же недостает богатства и разнообразия лексики «Беовульфа». Это наблюдение вовсе не

отменяет того факта, что более прямой и менее изощренный способ выражения в «Битве при Мэлдоне» во многих отношениях производит более сильное и действенное впечатление, чем стиль «Беовульфа», но в этом и состоит заслуга поэта, сумевшего возвыситься до уровня поставленной перед ним благородной задачи и блестяще использовать все имевшиеся в его распоряжении средства. Но, как бы то ни было, остается впечатление, что язык англосаксонской поэзии в какой-то мере утрачивает былую сложность и разнообразие. Если к такому выводу можно прийти, читая «Битву при Мэлдоне» и «Битву при Брунанбурге», то уж тем более он справедлив для небольших стихотворных вставок в Англосаксонской хронике, от которых так и веет скудостью и убогостью; и дело здесь не в том, что их авторы были дурными поэтами — ведь даже и не бог весть какой поэт с готовностью использует те формулы, которые ему доступны. Точно так же как англосаксонская поэзия, похоже, забыла кое-какие старые сюжеты, она утеряла и немало древних формул. Чем дольше традиция жила, предоставленная самой себе и варясь в собственном соку, тем слабее она становилась.

В России тоже можно проследить сходные процессы. Наверняка многое было утрачено за время, разделяющее золотой век Киева и XVIII–XIX столетия, когда было записано большинство имеющихся в нашем распоряжении былин. «Слово о полку Игореве» демонстрирует, насколько был богат поэтический язык Киевской Руси, в нем есть много фраз и целых отрывков, которые мы ожидали бы увидеть в былинах, но их там нет. Скажем, дурные предзнаменования описываются так, что позднейшие поэты вполне могли бы перенять подобные картины:

> Уже несчастий его подстерегают птицы по дубам;
> Волки грозу подымают по оврагам;
> Орлы клекотом на кости зверей зовут;
> Лисицы брешут на червленые щиты.

Не менее запоминающимся кажется и изображение рассвета:

> Заря свет уронила,
> Мгла поля покрыла.
> Щекот соловьиный уснул,
> Говор галок пробудился.

И все же эти и подобные отрывки, которые, казалось бы, созданы для сочинителей былин, ими не используются, соответствующие картины передаются в других, гораздо менее красочных и богатых, выражениях. Если же сравнить произведения Трофима Рябинина с творчеством его последователей, то можно прийти к выводу, что обеднение поэтического языка прослеживается и на протяжении последнего столетия. Вот как он описывает роскошные одежды:

Строчечка строчена во одежице чистым серебром,
Другая строчена красным золотом;
В пуговки воплетано по доброму по молодцу,
В петелки воплетано по красной по девушке:
Как застёнутся, так обоймутся,
А разстёнутся, и поцелуются[20].

Безусловно, такие строки так и просятся на язык другим певцам, но они их как будто не замечают. Современник Рябинина, Чуков, выходец из того же самого края, создает изобилующую скрытыми возможностями картину, описывая, как юноша оплакивает свой несчастный жребий:

Спородила бы, государыня родна матушка,
Ты бы беленьким меня горючим камешком,
Завернула в тонкой в льняной во рукавичек,
Спустила бы меня во сине море.
Я бы век Добрыня в море лежал[21].

Но и этот пассаж остается невостребованным. Если современные сказители и обращаются к данной теме, они прибегают к гораздо более скучным и невыразительным словам, словно начисто утеряли связь с прошлым, в котором схожие образы имели куда больший размах.

Третьим направлением, в котором тоже прослеживается упадок героической поэзии, становится сама трактовка своего предмета. Чем дальше, тем более очевидна тенденция ко все более сжатому освещению той или иной темы, пока она вооб-

[20] Рыбников I. С. 106.
[21] Там же. С. 162.

ще не сводится к нескольким констатациям фактов без каких бы то ни было попыток их расцветить или придать им некую поэтичность. Именно это характерно для других, помимо «Битвы при Брунанбурге», исторических стихотворных произведений, сохранившихся в Англосаксонской хронике. Из пяти дошедших в ней стихотворных вставок самая длинная, «Смерть Эдгара», насчитывает тридцать семь строк, а самая короткая, «Взятие пяти городов», — тринадцать. При этом в первой из них рассказывается о целом ряде важных событий, произошедших в 975 году: смерти короля и восшествии на престол молодого Эдуарда, отъезде из Британии Киневерта, епископа Уэлского, гонениях на церковь в Мерсии при Эльфхере, изгнании Ослака, эрла Нортумбрии, комете, которую видели осенью, и великом голоде. Второй поэтический фрагмент повествует о том, как в 942 году Эдмунд отвоевал у датчан пять городов, входивших до этого в так называемую «область датского права» (Дэнло): Лестер, Линкольн, Ноттингем, Стэмфорд и Дерби. В обоих случаях изображается целая цепь происшествий, каждое из которых для своего времени было достаточно значимым и вполне заслуживало того, чтобы его запечатлели в более или менее пространной песни. Вместо этого мы имеем чуть ли не краткую сводку, настолько сжаты стихотворные фрагменты и настолько жестко они придерживаются исключительно сухих фактов. Таков и стиль трех остальных стихотворных вставок, и нельзя избавиться от ощущения, что поэты не воспользовались теми возможностями, которые предоставляли достаточно многообещающие темы — скажем, смерть Эдуарда Исповедника. Подобным поэтическим произведениям недостает той легкости, с которой англосаксонские поэты пускались в пространные повествования тогда, когда героическая поэзия была на подъеме. Хотя эти отрывки по большей части созданы прежде «Битвы при Мэлдоне», они свидетельствуют, что уже в X веке горизонты поэтического мастерства стали сужаться, и поэзия, стремясь воспроизводить только фактическую канву событий, начала терять то, что ранее составляло ее суть и прелесть.

Схожий процесс можно проследить и в армянской поэзии, хотя там он шел несколько иным путем. Современные куски, вошедшие в текст «Давида Сасунского», пусть и не настолько скудны, как стихотворные отрывки Англосаксонской хроники,

но все равно весьма сжаты и конкретны. Сцены быстро сменяют друг друга, без особой заботы о том, какое впечатление они производят, и хотя сюжет просто в силу самого предмета остается интересным, волнующим или забавным, он представлен без особого блеска, с помощью достаточно скупых средств. Вот к чему пришла традиция, в своих истоках восходящая к IV веку н.э. и с течением лет кое-что утратившая на своем пути. Если мы сравним эти тексты с немногочисленными дошедшими до нас фрагментами раннеармянской героической поэзии, то увидим, насколько она потеряла в красочности и богатстве. Возьмем, например, такую привычную тему, как рождение героя. В современной версии рождение Давида упоминается просто как факт, без какой-либо попытки поэтически его приукрасить:

А когда минул месяц девятый,
День девятый, девятый час,
Сын родился у Армаган.
Окрестили. Давидом его нарекли
И домой принесли.
(*Давид Сасунский*, с. 161)

Собственно, только это и требуется для дальнейшего развития сюжета, и поэт не считает нужным что-то добавлять. Совсем не так поступали в древности. В поэтическом отрывке, содержащемся в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, появление на свет героя, Ваагна, обставлено весьма таинственно и впечатляюще:

Земля и небо схватками мучились,
Пурпурное море родами мучилось,
Из воды встал красный тростник,
Из стебля его туман пошел,
Из стебля его огонь пошел,
Из пламени юноша вышел,
И волосы его пылали огнем,
Борода его пылала огнем,
А глаза сияли, как солнца[22].

[22] Арутюнян. С. 39.

Между эпохой, когда рождались такие стихи, и «Давидом Сасунским» в том виде, в котором мы его знаем, пролегло немало лет, и мы можем убедиться в том, насколько обеднел и поблек за это время стиль героического повествования.

Упадок и постепенное умирание героической поэзии сами по себе едва ли удивительны. Поразительно другое: как крепко она цеплялась за жизнь. Из всех видов литературы, за исключением разве что песенного жанра, она, пожалуй, продержалась дольше всех и при этом сумела сохранить свою природу почти что неизменной. По-видимому, она могла поддерживать свое существование до тех пор, пока люди придерживались определенного и при этом уже достаточно отстраненного взгляда на жизнь, позволявшего им получать удовольствие от воображаемых великих деяний, не особенно задаваясь вопросом о том, несут ли они какой-то скрытый смысл. Героическая поэзия основана на редком сочетании различных свойств. Во-первых, она преподносит слушателю увлекательную историю, ибо он становится свидетелем захватывающих событий, рискованных предприятий и головокружительных перипетий; во-вторых, эта история представлена так, что не возникает сомнения в том, насколько значительны описываемые происшествия и люди, в них участвующие. Такая уверенность в собственных ценностях и четкая, убедительная манера их утверждения придают героической поэзии мощь, которой порой лишены более изысканные формы искусства. Поэты на редкость целеустремленно решают свои задачи, они не ведают сомнений или колебаний, потому и способны изобразить свой предмет с восхитительной простотой, ничего в нем не упуская и в то же время ни на минуту не теряя трезвости взгляда и рассудка. Таковы заданные рамки, но внутри их находится место для множества вариаций, не просто отличающих один народ от другого, одного поэта от другого, но создающих разнообразие внутри одного поэтического произведения. Поэт изображает живой мир и стремится представить его как можно более полно и основательно. Конечно, мировоззрение и собственный опыт накладывают свои ограничения, но в этих пределах он волен прибегнуть практически к любому инструменту из имеющегося у него арсенала ради того, чтобы придать своему рассказу силу и достоверность. Порой, когда поэту не хватает широты взгляда, кар-

тина может показаться слишком узкой, но в иных случаях героическая поэзия приобретает почти всеобъемлющую мощь и размах, не свойственный никакому другому роду литературы. Даже если мы признаем, что в «Песни о Роланде» или «Беовульфе» изначальная заданность точки зрения все же не дает поэту возвыситься в своем воображении до силы вселенского чувства, едва ли мы предъявим те же претензии к трагическим сказаниям «Старшей Эдды» или к сверхъестественному напряжению, которым проникнуты устремления героев «Эпоса о Гильгамеше». А если нам нужен целостный взгляд на мир, мы обретем его в произведениях Гомера, стоящего у истоков всей европейской поэзии и ставшего для нее тем образцом, с которым пока еще никто не смог сравниться.

СПИСОК
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ СОКРАЩЕНИЙ

Амран – *Амран. Осетинский* эпос. Москва, 1932.

Андреев – Андреев Н.П. *Былины: русский героический эпос.* Москва, 1938.

Арутюнян – Арутюнян С.С. и Кирпотин В.Ю. *Антология армянской поэзии.* Москва, 1940.

Астахова – Астахова А.М. *Былины Пудожского края.* Петрозаводск, 1941.

Беовульф – По изданию: *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах.* Москва, 1975.

Бессонов – Бессонов П.А. *Калики перехожие.* Ч. I–VI. Москва, 1861–1864.

Битва при Брунанбурге, Битва при Мэлдоне, Битва в Финнсбурге – По изданию: *Древнеанглийская поэзия.* Москва, 1982.

Богишић – Богишић В. *Народне српске пјесме.* Београд, 1878.

Видсид – См. *Битва при Брунанбурге.*

Гильфердинг – Гильфердинг А.Ф. *Онежские былины.* Т. I–III. Санкт-Петербург, 1894–1900.

Гомер – По изданию: Гомер. *Илиада. Одиссея.* М., 1967.

Давид Сасунский – По изданию: *Давид Сасунский. Армянский народный эпос.* Ереван, 1988.

Державин – Державин Н.С. *Болгарская народная поэзия.* Москва, 1944.

Джангариада – *Джангариада. Героическая поэма калмыков.* Москва, 1944.

Дыпник – *Нартские сказания. Осетинский народный эпос.* Пер. В.Дыпник. Москва, 1949.

Жирмунский, Зарифов – Жирмунский В.М. и Зарифов К.Т. *Узбекский народный героический эпос.* Москва, 1947.

Исаакян – Исаакян А. *Избранные стихи.* Москва, 1945.

Исторические песни – *Исторические песни XIII–XIX веков.* Т. I–IV. Москва; Ленинград, 1960–1973.

Калевала – По изданию: *Калевала: карельские руны, собранные Э. Лённротом.* Москва, 1956.

Калевипоэг – По изданию: *Калевипоэг. Эстонский народный эпос.* Таллин, 1961.

Караџић – Караџић В.С. *Српске народне пјесме.* Т. I–IV. Београд, 1976.

Киреевский – Киреевский П.В. *Песни.* Ч. I–X. Москва, 1862–1874.

Когутей – Когутей. Алтайский эпос. Москва, 1935.

Кравцов – Кравцов Н. *Сербский эпос.* Москва, 1933.

Крюкова – Крюкова М. *Былины.* Т. I–II. Москва, 1939.

Манас – Манас. Киргизский эпос. Москва, 1946.

Марков – Марков А.В. *Беломорские былины.* Москва, 1901.

Миллер – Миллер В.Ф. *Былины новой и недавней записи.* Москва, 1908.

Миллер, *Очерки* – Миллер В.Ф. *Очерки русской народной словесности.* Т. I–III. Москва, 1897–1924.

Нечаев – Нечаев А. *Избранные былины.* Петрозаводск, 1938.

Орлов – Орлов А.С. *Казахский героический* эпос. Ленинград; Москва, 1945.

Песнь о моем Сиде, Песнь о Роланде – По изданию: *Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро.* Москва, 1976.

Попов – *Сказание о Ленине М.С. Крюковой.* Записал В. Попов. М., 1938.

Рыбников – Рыбников П.Н. *Песни.* Т. I–III. Москва, 1909.

Рябинин-Андреев – Рябинин П.И. *Былины: русский героический* эпос. Петрозаводск, 1939.

Соколов – Соколов Б.М. *Былины. Исторический очерк, тексты и комментарии.* Москва, 1918.

Соколов, *ОБ* – Соколов Б.М. *Онежские былины.* Москва, 1948.

Сперанский – Сперанский М.Н. *Былины.* Т. I–II. Москва, 1916.

Старшая Эдда – См. *Беовульф.*

Эпос о Гильгамеше – Эпос о Гильгамеше («О все видавшем»). Москва; Ленинград, 1961.

Abbott – Abbott G. F. *Songs of Modern Greece.* Cambridge, 1900.

Allen – Allen T. W. *Homeri Opera.* T. V. Oxford, 1912.

Allen, *Origins* – Allen T.W. *Homer: The Origins and the Transmission.* Oxford, 1924.

Aravantinos – Aravantinos P. Συλλογή δημώδων ᾀσμάτων τῆς Ἠπείρου. Athens, 1880.

Baggally – Baggally J.W. *The Klephtic Ballads in Relation to Greek History.* London, 1936.

Bassett – Bassett S. E. *The Poetry of Homer.* Berkeley, 1938.

Bédier, *Commentaire* – Bédier J. *La Chanson de Roland commentée.* Paris, 1927.

Bédier, *Légendes* – Bédier J. *Les Légendes épiques.* V. I–IV. Paris, 1927.

Blunt – Blunt W. S. *Collected Poems.* V. I–II. London, 1914.

Bossert – Bossert H. T. *Altkreta.* Berlin, 1923.

Bowra, *T.D.* – Bowra C. M. *Tradition and Design in the Iliad.* Oxford, 1930.

C.A.H. – Cambridge Ancient History, ed. J. B. Bury and others. V. I–XII. Cambridge, 1923–1939.

Carpenter – Carpenter R. *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics.* Berkeley, 1946.

Chadwick, *Growth* – Chadwick H. M. and N. K. *The Growth of Literature.* V. I–III. Cambridge, 1932–1940.

Chadwick, *H.A.* – Chadwick H. M. *The Heroic Age.* Cambridge, 1912.

Chadwick, *R.H.P* – Chadwick N. K. *Russian Heroic Poetry.* Cambridge, 1932.

Chettéoui – Chettéoui W. *Un Rapsode russe.* Paris, 1942.

Clarke – Clarke E. D. *Travels in Various Countries.* V. I–VIII. London, 1816–18.

Cohn – Cohn N. *Gold Khan.* London, 1946.

Comparetti – Comparetti D. *The Traditional Poetry of the Finns.* London, 1898.

David-Neel – David-Neel A., and Yongden. *The Superhuman Life of King Gesar of Ling.* London, 1933.

De Vries – De Vries J. *Altnordische Literaturgeschichte.* Bd. I–II. Berlin, 1941.

Dozon – Dozon A. *B'lgarski Narodni Pesni.* Paris, 1875.

Drerup – Drerup E. *Das Homerproblem in der Gegenwart.* Würzburg, 1921.

Dumézil – Dumézil G. *Légendes sur les Nartes.* Paris, 1930.

Entwistle – Entwistle W. J. *European Balladry.* Oxford, 1930.

Faral – Faral J. *Les Jongleurs en France.* Paris, 1910.

Garnett – Garnett L. M. and Stuart-Glennie J. S. *Greek Folk Poetry,.* V. I. London, 1896.

Gaster – Gaster T. H. *Thespis.* New York, 1950.

Gordon – Gordon Cyrus H. *Ugaritic Literature.* Rome, 1949.

Gressmann – Gressmann H. *Das Gilgamesch-Epos.* Berlin, 1881.

Hurgronje – Hurgronje S. *The Achehnese.* London, 1906.

Jenkins – Jenkins T. A. *La Chanson de Roland.* New York, 1934.

JHS – Journal of Hellenic Studies.

Kaun – Kaun A. *Soviet Poets and Poetry.* Berkeley, 1943

Ker, *D.A* – Ker W. P. *The Dark Ages.* London, 1804.

Ker, E.R. – Ker W. *Epic and Romance.* London, 1908.

Kershaw – Kershaw N. *Anglo-Saxon and Norse Poems.*Cambridge, 1922.

Kirby – Kirby W. F. *The Hero of Esthonia.* V. I–II. London, 1895.

Klaeber – Klaeber F. *Beowulf and the Fight at Finnsburgh.* London, 1941.

Krauss – Krauss F. S. *Slavische Volksforschungen.* Leipzig, 1908.

Legrand – Legrand E. *Recueil des chansons populaires grecques.* Athens-Paris, 1874.

Lorimer – Lorimer H. E. *Homer and the Monuments.* London, 1951.

Low – Low D. H. *The Ballads of Marko Kraljević.* Cambridge, 1922.

Macler – Macler F. *Contes, légendes et epopées populaires d'Arménie.* V. I–II. Paris, 1933.

Mireaux – Mireaux E. *La Chanson de Roland.* Paris, 1943.

Morel – Morel W. *Fragmenta Poetarum Latinorum.* Leipzig, 1927.

Morison – Morison W. A., *The Revolt of the Serbs against the Turks* (1804–1813). Cambridge, 1942.

Müller – Müller K. *Fragmenta Historicorum Graecorum.*

Murko I – Murko M. *Geschichte der älteren südslawischen Litteraturen.* Leipzig, 1908.

Murko II – Bericht über eine Reise // *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien.* Bd. 173. Abh. 3, 1913.

Murko III – *Ibid.* Bd. 176. Abh. 2, 1915.

Parry, *L'Épithète* – Parry M. *L'Épithète traditionelle dans Homère.* Paris, 1928.

Parry, *Les Formules* – Parry M. *Les Formules et la métrique d'Homère.* Paris, 1928.

Parry, *Studies* I – Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style // *Harvard Studies in Classical Philology,* 1930.

Parry, *Studies* II – Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry // *Harvard Studies in Classical Philology,* 1932.

Parry, *Trad. Met.* – Parry M. The Traditional Metaphor in Homer // *Classical Philology,* 1933.

Passow – Passow A. *Carmina popularia Graeciae recentioris.* Athens, 1932.

Petrović – Petrović R. *Afrika.* Belgrade, 1930.

Philpotts – Philpotts B. S. *Edda and Saga.* London, 1931.

Politis – Politis N.G. Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὸ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ. Athens, 1932.

PW – Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.* Leipzig, 1894-

Radlov – Radlov V. V. *Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme.* Bd. I–X. St. Petersburg, 1866–1904.

Santullano – Santullano L. *Romancero español.* Madrid, 1943.

Saxo – Saxo Grammaticus. *Gesta Danorum.* Strassburg, 1886.

Scherrer – Scherrer M. *Les Dumy ukrainiennes.* Paris, 1947.

Schmid W., Stahlin O. *Geschichte der griechischen Literatur.* V. I. München, 1929.

Subotić – Subotić D. *Yugoslav Popular Ballads.* Cambridge, 1932.

Thompson – Thompson E. A. *Attila and the Huns.* Oxford, 1948.

Trautmann – Trautmann R. *Die Volksdichtung der Grossrussen.* V. I. Heidelberg, 1935.

Vahlen – Vahlen J. *Ennianae Poesis Reliquiae.* Leipzig, 1928.

Vambéry – Vambéry A. *Travels in Central Asia.* London, 1864.

Woodhouse – Woodhouse W. J. *The Composition of Homer's Odyssey.* Oxford, 1930.

УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Акхат» («Эпос об Акхате») 34, 35, 117, 259, 344, 346, 348, 503
«Алкеста» 749
«Алпамыш» 76, 476
«Амран» 279
«Анналы Кведлинбурга» 715
«Анналы» 754
«Антигона» 536
«Армянская история» 505

«Беовульф» 7, 11, 42–45, 52, 60, 62, 141, 142, 189, 195, 198, 202, 205, 229, 230, 237, 238, 242, 247, 248, 254, 265, 266, 271, 272, 285, 291, 292, 314, 323–329, 336, 359, 361, 369, 401, 403, 404, 414, 415, 423, 426, 427, 435, 438, 443, 445, 453, 458, 467, 471, 497, 518, 521, 522, 524, 525, 527, 528, 534, 552–554, 568–570, 614–621, 628, 630, 631, 646, 647, 664, 671, 675, 678, 683, 699, 700, 722, 724, 725, 761–763, 768
«Бессмертный витязь» 178
«Бев де Коммарши» 549
«Битва в Финнсбурге» 7, 60, 82, 323, 521, 522, 614–617, 621, 628, 630, 631, 699
«Битва на Мишаре» 380, 382, 694
«Битва при Брунанбурге» 7, 30, 31, 522, 631, 762, 763, 765
«Битва при Мэлдоне» 7, 39, 60, 68, 102–104, 150, 151, 163, 323–327, 359, 360, 462, 464, 522, 630–632, 641, 674, 690–692, 694, 762, 763, 765
«Битва при Хаврсфьорде» 39, 276, 627, 628, 629, 691, 692
«Битва» 21
«Бодрствование св. Дмитрия» 34
«Бой к югу от дворца» 21
«Бок-Мурун» 70, 71
«Большеногая Берта» 549

«Ваал и Анат» 503
«Вальдере» 7, 60, 202, 323, 334, 521, 568, 662
«Вальтарий» 199, 334, 662
«Ваня Залежанин» 590
«Взятие Белграда» 382, 695
«Взятие Илиона» 581
«Взятие пяти городов» 765
«Взятие Ужицы» 392
«Видсид» 124, 518, 519, 521, 558, 559, 568, 569, 585–589, 595, 615, 700, 706, 707, 711, 761

«Витязь в тигровой шкуре» 738, 739, 741, 758
«Возвращения» 581
«Вторая Песнь о Гудрун» 48, 280, 329, 366, 445, 553, 717
«Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» 53, 366

«Гарен де Монглан» 736
«Геракл» 749
«Германия» 500, 527
«Гибель Сербского царства» 161, 172, 446
«Гимн к Аполлону» 582
«Гонец войны» 449
«Гренландская Песнь об Атли» 64, 98–100, 159, 182, 190, 261, 389, 390, 406, 407, 468, 621–623, 625, 626
«Гренландские Речи Атли» 40, 64, 95, 98, 99, 101, 159, 160, 244, 262, 273, 274, 286, 319, 394, 395, 443, 468, 621–626, 662, 673
«Гуон Бордосский» 736, 740

«Давид Сасунский» 93, 128–130, 208, 214, 216, 219, 222, 226, 264, 348, 480, 541, 542, 614, 657, 765–767
«Девгениево деяние» 737
«Девушка с Косова поля» 382
«Деор» 199, 554, 555, 587, 716
«Детство Ожье Датчанина» 549
«Деяния франков» 499, 500, 550, 699
«Джангариада» 80, 133, 148, 177, 190, 203, 215, 263, 367, 378–380, 468, 556, 649, 680
«Дигенис Акрит» 129, 737, 738, 741
«Добрыня и Василий Каземирский» 316
«Добрыня и Маринка» 444
«Дочери Асопа» 743, 744
«Драганы и Иванчо» 446

«Жалоба пленника» 33
«Женитьба Джуро Смердеревца» 344
«Жизнь Гомера» 566
«Житие Святого Леодегария» 718

«Золотая ведьма» 535

«Илиада» 7, 36, 68, 71, 74, 78–80, 83, 88, 90, 94, 101, 102, 119, 120, 131, 134, 138, 139, 149, 150, 165, 174, 182, 200, 208, 211, 223, 224, 233, 242, 250, 251, 260, 261, 263, 268, 286, 292, 309, 314, 320, 321, 357, 371–375, 385, 386, 399, 400, 401, 403, 405, 407, 410, 415–422, 436, 443–445, 481, 483, 487–495, 520, 532, 533, 541, 547, 552, 567, 581, 583, 584, 591, 596, 646, 647, 662, 672, 673, 675, 676, 687, 737
«Илья Муромец в ссоре с Владимиром» 316

«Искандер-наме» 738
«История английских королей» 557
«История Армении» 766
«История бриттов» 63
«История готов» 509, 528
«История животных» 536
«История Карла» 509
«История Рима» 752
«История» (Геродот) 527, 687

«К Гермесу» 292
«Калевала» 11, 106, 123–125, 131, 479, 480
«Калевипоэг» 107, 125, 201, 268, 450, 480
«Кедей-Хан» 727–729
«Керет» («Эпос о Керете») 345, 503, 552
«Киприи» 515, 581, 582
«Книга гор и морей» («Шань хай цзин») 20
«Книга Талиесина» 32
«Князь Роман» 393
«Когудей» 11, 12
«Коринфские сказания» 546
«Король Лир» 102
«Кралевич Марко узнает отцовскую саблю» 431
«Красная книга Хергеста» 32
«Краткая Песнь о Сигурде» 40, 105, 158, 159, 182, 183, 452, 453, 527
«Круг земной» («Сага о конунгах») 56
«Кулун Куллустур» 455
«Кутуне Ширка» 73, 184, 193, 255, 440, 544
«Кюн-батыр» 516

«Лазар Мутап и Арапин» 432
«Лейли и Меджнун» 738
«Лютня гор» 729, 730

«Малая Илиада» 581
«Малем Даганг» 702, 705, 706
«Маматкарим-палван» 574, 639
«Манас» 68, 70, 74, 81, 83, 86, 93, 128, 133, 144, 146, 147, 183, 184, 190, 199, 203, 208, 231, 232, 256, 264, 265, 282, 290, 294, 309, 366, 370, 443, 477–479, 481, 487, 492, 493, 535, 558, 591, 650, 651, 704
«Марко и двенадцать арапов» 387
«Марко Кралевич и Вуча-генерал» 363
«Марко Кралевич и Филипп Мадьярин» 658
«Марко Кралевич пашет» 352, 353
«Марко пьет вино в рамазан» 354
«Маруся Богуславка» 53

«Милаш Стоичевич и Мехо Оругджич» 363
«Могучий Эр Соготох», см. «Эр Соготох»
«Молодость Чурилы» 386–387
«Муспилли» 34

«Намоз» 574
«Начало Турецкого царства» 352
«Никоцарас» 383

«О происхождении лангобардов» 35, 62
«О семи таинствах» 572
«О том, как отец встречается с сыном» 161
«Одиссея» 7, 11, 34, 65, 69, 76, 87, 102, 109–112, 119, 157, 233, 235, 238, 241, 243, 246, 247, 258, 263, 270, 271, 278, 285, 291, 292, 309, 319–321, 355, 356, 373, 390, 391, 400, 401, 404, 428, 429, 433, 437, 439, 440, 442–444, 476, 481, 483, 487, 490–495, 515, 547, 554, 563, 566, 567, 581, 584, 591, 646, 647, 661, 664, 676, 677, 683, 687, 753
«Ожье Датчанин» 558
«Ортнит» 700
«Осман Делибегович и Павичевич Лука» 481, 484, 485, 487, 492
«Отрывок Песни о Сигурде» 214

«Первая всеобщая хроника Испании» 508
«Первая Песнь о Гудрун» 33, 48, 329, 347, 366, 447
«Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» 40, 128, 274, 275, 452
«Песни Древнего Рима» 65
«Песнь Деворы» 15, 22
«Песнь о битве готов с гуннами» («Песнь о Хлёде») 61, 94, 388, 530, 662, 663, 706, 711
«Песнь о Вёлунде» 100, 183, 199, 329, 350
«Песнь о Гильоме» 558
«Песнь о купце Калашникове» 734
«Песнь о моем Сиде» 38, 51, 68, 74, 157, 330–334, 443, 460, 465, 467, 470, 508, 544, 572, 646, 672, 678, 683, 698, 699, 725
«Песнь о Нибелунгах» 7, 621, 685, 739–742, 758
«Песнь о Роланде» 8, 39, 44, 51, 60, 68, 74, 77, 79, 83, 90, 93, 94, 102, 103, 113, 114, 132, 141–147, 164, 185–187, 195, 202, 248, 251, 272, 273, 282, 283, 287, 330, 334–339, 361, 369, 397–399, 401, 405, 407–409, 412–414, 421, 423, 434, 441–443, 445, 453, 458–460, 462, 464, 467–470, 498–500, 509, 510, 512, 524, 549, 551, 570, 572, 646, 647, 671, 674, 675, 679, 683, 704, 707, 718–722, 735, 736, 768
«Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда» 46, 52, 198
«Песнь о Хильдебранде» 34, 57, 60, 61, 94, 160, 161, 359, 360, 384, 385, 513, 523, 615, 689, 699, 708, 716
«Песнь о Хлёде», см. «Песнь о битве готов с гуннами»
«Песнь об Антиохии» 549

«Пирующие сорфисты» 556
«Плач Оддрун» 57, 280
«Подстрекательство Гудрун» 330, 708, 714
«Поездка Брюнхильд в Хель» 48, 107, 108, 553, 569
«Поездка» 341
«Последний поход Урызмага» 346, 447
«Потерянный рай» 593
«Похищение кобылицы» 50, 69, 82, 135, 190, 210, 257, 266, 368, 369, 665
«Поход Клинга на небеса» 12
«Почут Мухамат» 45, 548, 702
«Поэтика» 487, 490
«Пранг Компеуне» 545, 594, 702, 705
«Пророчество Грипира» 137, 138, 174, 228, 445, 684
«Пятерица» («Хамса») 738

«Рассказ о Норна-Гесте» 48, 553
«Рауль де Камбре» 735–736
«Рено де Монтобан» («Четыре сына Эмона») 736
«Речи Бьярки» 62
«Речи Регина» 35
«Речи Фафнира» 137
«Речи Хакона» 113, 547, 627, 629
«Речи Хамдира» 40, 53, 165, 166, 280, 370, 708, 715
«Речи Храфна» 113, 276, 381, 547

«Сага о Вёльсунгах» 35, 208, 684, 685
«Сага о Тидреке» 700
«Сага о Халльфреде» 569
«Сага о Харальде Прекрасноволосом» 276, 691
«Сага о Хервёр» 388
«Сага об Эгиле» 691
«Саин-Батыр» 40, 218
«Самойла Кошка» 276
«Сватовство Ферб» 23
«Сейтек» 478
«Семетей» 478
«Семь красавиц» 738
«Сербская революция» 693
«Сестра Леко-капитана» 659
«Симеун-найденыш» 35
«Сказ о Колё» 267
«Сказание о Ленине» 154, 187, 245, 444, 457, 483, 500, 633, 636, 697
«Сказание о Челюскине» 277
«Слово о погибели Русской земли» 170
«Слово о полку Игореве» 25–28, 53, 296, 360, 362, 501, 546, 554, 634, 763
«Смерть воина Марко» 33

«Смерть императора Константина Драгазиса» 31, 32
«Смерть Марко-юнака» 362
«Смерть Эдгара» 765
«Сокровищница тайн» 738
«Ставр» 316
«Старшая Эдда» 7, 33–36, 45, 48, 50, 52, 53, 60, 97, 105, 113, 141, 158, 195, 244, 280, 323, 326, 329, 330, 339, 365, 381, 443, 452, 501, 520, 521, 531, 544, 615, 621, 627, 642, 646, 679, 684, 685, 689, 699, 700, 707, 714, 725, 740, 744, 758, 768
«Сэр Патрик Спенс» 55

«Телегония» 440, 515, 581
«Теогония» 34,
«Третья Песнь о Гудрун» 443, 449, 716, 717
«Труды и дни» 6, 551, 583
«Тулган-ой» 695

«Умирающий Дигенис» 196
«Утешение философией» 569
«Учитель Янис» 548, 562

«Фиваида» 547, 582, 749, 752
«Фризская правда» 563

«Хан Джолой» 454, 457, 651, 679
«Харамбаша Чурта» 43
«Хосров и Ширин» 738
«Хроника Псевдо-Турпена» 499
«Хушкелди» 212

«Царь Саламан и купец темный» 590
«Царь Эдип» 102

«Чиви Чейз» 55
«Чудеса св. Бенедикта» 557

«Шаманки Волюмар и Айгур» 652
«Шах-наме» 738
«Шотландское поле» 39

«Щит Геракла» 443

«Эдвард, мой Эдвард» 55, 758
«Эпигоны» 582
«Эпос о Гильгамеше» 7, 11, 22, 34, 35, 39, 49, 50, 60, 86, 87, 90–92, 108, 109, 117, 118, 132, 167–170, 197, 204–207, 226, 228, 240, 244, 251–253,

286, 321, 322, 328, 353, 354, 358, 369, 395–397, 427, 443, 455, 456, 458, 471, 472, 498, 502, 515, 516, 551, 552, 589, 646, 661, 671, 678, 683, 699, 725, 768
«Эпос о Керете», см. «Керет»
«Эпос об Акхате», см. «Акхат»
«Эр Соготох» 177, 245, 455, 463, 530, 591

«Юнак и конь» 222
«Юные деяния Сида» («Юность Родриго») 746

УКАЗАТЕЛЬ
ИМЕН АВТОРОВ И ПЕРСОНАЖЕЙ

Абу Зейд 50, 69, 82, 135, 191, 257, 258, 266, 267, 368, 369, 665
Абу Обейд 69
Авенир 22
Агамемнон 110, 111, 120, 138, 141, 165, 253, 311, 357, 358, 399, 400, 407, 415–417, 488, 489, 555
Адене ле Руа 549
Аджибай 297
Азий 373
Айгур 126
Ак Сайкал 71, 367, 454, 651, 679
Ак Хан 454
Ак Эрках 249, 250
Акаст 541
Ак-Кула 208
Акхат 117, 127, 540, 541
Александр Македонский 736
Александр, брат Ленина 636
Алеша Попович 170, 220, 227, 245, 246, 281, 379, 426, 461, 559, 606, 667, 673, 701, 708, 710, 723
Али-паша 38, 96, 692
Алия 266, 665
Алкиной 49, 195, 196, 243, 291, 355, 554, 647, 660
Алкман 582
Алкуин 567, 569
Алмамбет 49, 50, 75, 83, 128, 135, 143, 144, 146, 147, 183, 232, 238, 239, 249, 256, 257, 269, 281, 282, 297, 366, 411, 477, 479, 484–486, 493, 650, 667, 705, 723
Алпамыш 68, 69, 76, 89, 127, 130, 133, 141, 211, 231, 286, 477, 514, 740
Алтын Сибельди 535
Альбойн, король лангобардов (Эльфвине) 62, 63, 518, 585
Альвар Аньес, см. Минайя
Альда 464, 465, 467, 758
Альфонс, король 470, 698
Альфред Великий 522, 569
Амбри 35
Ами 510
Амиль 510
Амлет 62
Аммиан Марцеллин 64, 715
Амран 279
Анат 117, 540, 541
Ангантюр 388, 389, 663, 711
Андреев Игнатий 577
Андромаха 211, 410, 489, 494, 758
Анлаф, король викингов 30
Антиклея 355
Антилох 211, 375
Антимах Колофонский 749–752
Антиной 87
Ану 118, 168, 540
Аполлон 87, 111, 120, 167, 208, 358, 536, 566, 582
Аполлоний Тирский 736
Апраксия 85, 261, 554, 670
Арес 34, 120, 266, 268, 311, 403
Арета 243, 355, 660, 661, 664
Ариадна 268
Ариосто 225, 370
Аристей из Проконнеса 29
Аристотель 6, 44, 483, 484, 487, 490, 536, 547, 755
Арминий 329, 501, 512, 513, 519
Арнальдос, граф 760
Арнаут Даниэль 735
Арсалангийн 80
Арташес 504

Артемида 111, 355
Аруру 126
Аршак 447, 505
Асси 35
Атли 68, 95, 98, 99–101, 141, 159, 189, 190, 244, 261, 274, 280, 286, 319, 389, 390, 394, 395, 406, 449, 468, 621–626, 662, 673, 699, 708, 712, 716, 722
Атрей 97, 99
Ауда 50, 553
Афина 119, 120, 238, 250, 356, 357, 358, 390, 391, 404, 405, 415, 422, 433, 439, 536, 684
Афродита 34, 266, 268, 436
Ахилл 29, 30, 57, 63, 68, 69, 70, 78, 83, 88–91, 94, 95, 102, 104, 110, 112,119, 120, 122, 126, 131, 133, 134, 136, 138–141, 150, 164, 165, 167, 173, 174, 181, 182, 200, 208, 211, 223, 224, 241, 242, 244, 253, 278, 292, 311, 313, 314, 320, 357, 371, 372, 385, 386, 399, 400, 415–418, 436, 437, 487, 488, 489, 493, 533, 534, 552, 561, 596, 679, 690, 758
Ахилл Татий 737
Аякс 71, 80, 83, 110, 320, 357, 375, 420, 490, 532, 647, 676

Багдасар 89, 92, 93, 127–129
Бай-Хараххан 192, 193
Байчибар 212, 213, 477
Бакай-хан 297
Балиган 272, 273, 398, 405, 459, 469, 498, 720, 721
Балий 208
Балу 127
Барак 15
Барба Стериос 563, 566
Барчин 477
Батрадз 37, 84, 114, 127, 139, 140
Беда Достопочтенный 568, 688, 699
Бёдвильд 100
Беллерофонт 233, 286, 386, 541
Беовульф 43, 68, 69, 72, 133, 141, 157, 198, 199, 202, 206, 229, 230, 237, 242, 243, 247, 248, 254, 265, 271, 271, 291, 327, 369, 404, 409, 414, 415, 426, 435, 436, 438, 458, 461, 471, 528, 553, 588, 664, 674, 722–724
Бермята 607
Бернардо дель Карпио 508
Бернлеф 563, 566
Бизандаци П. 505
Бильке-каган 503, 504
Бирчанин Илия
Бланкандрен 407, 408, 413
Блок А. А. 731
Бок-Мурун 75, 146
Болот 454
Борис Годунов 47, 364, 682, 696
Борис и Глеб, князья 34
Боцарис 38, 692
Боэмунд 510
Боян 26–28, 501, 546, 554, 634
Бояна 653
Брека 68, 72, 414, 445, 471, 724
Брисеида 415
Брюнхильд 48, 49, 105, 107, 108, 158, 159, 182, 183, 214, 381, 452, 453, 466, 624, 663, 684, 690, 722, 744
Буковалас 693
Буран 579
Бурулча 486
Бюрхтнот 102, 150, 151, 163, 462, 632, 674, 690,

Ваагн (Вахагн) 504, 766
Ваал 503
Вакарпа 544
Вальдере 199, 202
Вальтеф 521
Вальхтеов 265, 409, 664
Вамбери 557
Василий Буслаев 70, 424, 606, 655, 670

Василиса Микулична 259, 424, 60–1
Веланд, см. Вёлунд
Вели Гекас 96
Вёлунд (Веланд, Вилунд, Виланд, Велунд) 99, 100, 101, 183, 199, 200, 202, 350, 531, 569, 689, 761
Венанций Фортунат 62
Вергилий 49, 287, 370, 403, 730
Вивьен, король 442
Виглаф 724
Видигойя (Вудья, Видья) 61, 513, 521
Видсид 559, 587, 596
Вильям Мальмсберийский 557
Владимир, Красно Солнышко, см. Владимир. князь Киевский
Владимир, князь Киевский (Владимир Красно Солнышко) 41, 53, 70, 85, 191, 192, 261, 275, 297, 316, 318, 343, 351, 376, 377, 386, 387, 423, 424, 426, 481, 522, 523, 534, 554, 559, 600, 601, 633, 638, 638, 652, 670, 700, 708, 710, 723
Водан 36, 513
Вольга Святославович (Буславлевич, Всеславьевич) 27, 124, 129, 297, 599, 634
Вольтер 49
Волюмар 126
Воронин, капитан 277
Вук Бранкович 172, 173, 466, 717, 718
Вук Огнезмий (Змей-Деспот Вук) 115, 297
Вульфгар 237
Вяйнямейнен 11, 123–125, 203

Гамбара 36
Ганджеви, Низами 738
Ганелон 142, 173, 251, 397, 399, 407, 409, 412–414, 416, 433, 435, 441, 459, 674, 707, 718, 719
Ганимея 368
Гарпалион 403, 406
Гарсия, инфант 38
Гвиницелли Г. 735
Гегесий 546
Гектор 29, 30, 69, 78, 83, 88, 91, 94, 95, 102, 104, 105, 149, 150, 165, 167, 181, 182, 200, 211, 212, 241, 242, 244, 253, 278, 371, 372, 375, 410, 418, 436, 437, 488–490, 494, 532, 758
Гекуба 244
Гелимер, король 62, 552
Генрих XVIII 39
Гера 167, 224, 250, 251, 258, 311, 536
Геракл 45, 127, 128, 546, 749, 751, 759
Гераклит 6
Гермес 180, 292, 422
Геродот 28, 517, 526, 527, 687, 749
Гесиод 5, 29, 34, 42, 57, 292, 310, 551, 583, 742
Гест 553, 569
Гесэр — см. Кесар
Гефест 139, 182, 200, 533, 647
Гзак 362
Гильгамеш 49, 69, 86, 87, 89, 91, 92, 108, 109, 118, 119, 127, 132, 136, 167–170, 197, 204–206, 227, 228, 240, 244, 251–253, 353, 354, 358, 396, 411, 427, 456, 467, 498, 502, 515, 516, 536, 540, 541, 646, 661, 688, 690, 699
Гильом де Лоррис 735
Гинеман 405
Гипподамант 83
Главк 94, 386, 493, 676
Глаумвёр 395
Гомер 5, 28, 29, 34, 35, 39, 44, 45, 49, 57, 61, 63, 78, 79, 80, 87, 88, 97, 101, 104, 105, 110, 112, 117, 120, 149, 150, 165, 167, 170, 176, 179–182, 194–196, 200, 204–206, 224, 233, 235,

237, 238, 241, 243, 246, 250, 251, 253, 261–263, 268, 270–272, 277, 278, 286, 287, 292, 310–315, 317–321, 327, 328, 333, 335, 355–358, 360, 370–375, 385, 386, 391, 399, 400, 403, 404, 407–410, 416–423, 428, 429, 433, 436, 437, 439, 440, 442, 444, 481, 483, 488, 489, 491, 492, 494, 496, 507, 508, 515, 520, 531–536, 538, 539, 542, 547, 548, 551, 566, 582–585, 593, 596, 660, 675–677, 683, 684, 687, 730, 749–751, 755, 758, 768
Гомериды 580
Горгифион 83
Гороглы, см. Кёроглы
Готторм 105
Грани 208, 213, 214, 223, 684, 685
Грендель 42, 69, 141, 189, 198, 202, 230, 247, 248, 254, 265, 291, 327, 369, 403, 404, 409, 415, 426, 427, 435, 436, 438, 458, 553, 570
Григорий Турский 699
Григорий, патриарх 152
Грипир 137, 174, 684
Гришка Отрепьев (Гришка Расстрига, Лжедмитрий) 589, 633, 682, 683, 696
Гудлаф 615, 617, 619, 620
Гудрун 48, 49, 95, 100, 101, 126, 160, 165, 280, 286, 347, 348, 366, 369, 394, 447, 449, 452, 453, 466, 621, 623, 625, 626, 662, 708, 713, 714, 716, 740
Гудхере 559, 588
Гуннар 99, 105, 137, 141, 158–160, 182, 214, 244, 261, 389, 390, 394, 395, 406, 407, 452, 468, 622, 623, 635, 663, 684, 685, 689, 699, 708, 712, 722
Гуннхильд 744
Гунтер 739
Гьюки 68, 98, 261, 273, 280, 366, 394, 395, 621, 624, 625, 714
Гьявлауг 347, 348
Гюмли — см. Хумли

Давид 15, 22
Давид Сасунский 36, 45, 157, 214, 216, 219, 221, 222, 263–265, 480, 504, 520, 537, 541, 542, 592, 613, 614, 671, 701, 723, 731, 766
Данила, князь 115
Данниилу 259, 344, 345, 348, 349
Данте 403
Дарий, царь 516, 517
Девлет-Гирей 696
Девора 15
Дедал 45, 268
Демакес 693
Демодок 34, 268, 291, 445, 481, 554, 566
Демон 733
Денник 564
Деор 555, 562
Джайсан-ырчи 558
Джалали 208, 214–216, 219, 221, 222
Джамалулам 702
Джамбул 500
Джангар 38, 68, 113, 130, 133, 141, 148, 177, 190, 202, 203, 210, 263, 298, 304, 366, 378, 379, 443, 468, 506, 520, 529, 530, 556, 564, 649, 666, 680, 723
Джауфре Рюдель 735
Джемо Горец 668
Джессин 299
Джестумшук 365
Джолой 454, 679
Джуман 579
Джуманбулбул Эргаш 579
Джюро Бранкович 709
Дигенис Акрит 38, 129, 196, 197, 689, 737, 738
Димитрий, князь 658
Димоций 384
Динган 18, 19

Диомед 94, 120, 386, 417, 490, 494, 532, 676
Дионисий Галикарнасский 65
Дитятев 450
Дмитрий, царевич 364
Добрыня Никитич 221, 281, 466, 559, 560, 606, 652, 653, 667
Докарим 545, 546, 593, 594, 702
Долон 74
Дроганка 446
Дуда 659
Дунай Иванович 701, 708
Дуннере 151, 632
Дюк Степанович 72, 191, 217, 278, 318, 466, 606, 655

Евдокия 737
Еврипид 29, 749
Ела 484
Елена 6, 119, 244, 258, 311, 320, 356, 418–420
Ермак 523, 589, 709
Ёрмунрекк 165, 166, 280, 699, 708, 714
Ефимов Мина 567

Желбаган (Желмогуз) 535
Жерар де Монтале 510

Забава 657
Замбал 378
Зевс 243, 244, 250, 311, 320, 408, 416
Зигмунд 723
Зигфрид 739, 740, 758

Иаиль 15
Ибро Нукич 115
Иван (сын Ивана Грозного) 377
Иван Васильевич, царь (Иван Грозный) 33, 39, 134, 187, 297, 376, 377, 523, 571, 602, 604, 605, 606, 633, 636, 689, 696, 709, 712
Иванчо 446
Игорь, князь 362
Идоменей 357, 373
Иксион 167
Илимилку 552
Илия, пророк 446
Илу 127, 345
Ильмаринен 123
Илья Елустафьевич 546, 577
Илья Муромец 41, 69, 70, 85, 86, 220, 288, 297, 316, 343, 379, 461, 466, 528, 529, 537, 589, 590, 598–601, 606, 700, 723
Ингельд 62, 569, 588
Ион 581
Ионафан 15, 16, 22
Иордан 512, 519, 528, 688, 715
Ипполита 541
Исаакян А. 731–734, 759
Исидор Севильский, св. 509
Исократ 576
Иштар 86, 87, 108, 118, 168, 252, 322, 368, 456, 467, 540, 541

Йатпан 117, 260, 345

Каин 733
Кайкубат 76
Кайсар 516, 517
Калдиргач 477
Калев 124
Калевипоэг 106, 107, 124, 200, 201
Калина-царь 288
Калипсо 179, 180, 204–206, 262, 410, 422, 428, 429
Каллин Эфесский 547
Калхас 29
Камена 753
Камоэнс 225, 370
Канык ей 264, 297, 485, 486, 650, 651, 661
Канышай 58, 135, 256, 269, 485, 667
Карагеоргий 115
Карагул 486
Караджан 89, 133, 477
Каралаев Саякбай 49, 478, 479, 482, 484, 546, 558, 592, 728
Карахан 299

Карача 454, 679
Кардыгач 454
Карл Великий 36, 61, 90, 94, 103, 114, 141, 142, 144, 164, 173, 195, 202, 248, 251, 337, 397–399, 405–407, 409, 413, 441, 442, 459, 464, 467, 470, 509–512, 558, 646, 674, 679, 690, 699, 703, 704, 721, 722
Каррион, инфанты де (Диего Гонсалес и Фернан Гонсалес) 460, 467, 470, 698
Каспер фон дер Рён 161
Катерина (жена Чурилы) 606, 607
Катерина 450, 451
Кебрион 675
Келик 124
Кельдибек 478
Керет 345, 346
Керима 653
Кёроглы (Гёроглы, Ёроглы, Кёр-оглы) 23, 212, 537, 573, 574
Кесар (Гесэр, Гесар) 13, 14, 218, 679
Кигачёв Никифор 589, 633, 635, 697
Килуген Бахадур 16
Киндилан 32
Кинефон 546
Кир 517
Кирка (Цирцея) 109, 178, 179, 234, 238, 356, 428, 429
Кицо Андони 96
Клитемнестра 555
Кнефрёд 261, 389, 390, 406, 407
Когудей 12
Козбадин 671
Кокошин Иван 500, 577
Колё 267
Конашков Ф.А. 591
Константин, король скоттов 30
Конурбай 147, 297, 486, 702, 705
Конхобар 23
Кончак 362
Кордилис Анагностис 548
Коринна 742–744, 748
Кориолан 65, 688, 755
Косовка-девица 172
Костбера 244, 394, 395
Кострюк 605
Кретьен де Труа 735
Крефей 541
Кримхильда 739, 740
Крупская 633, 634
Крюков, Гаврила 602, 603, 604, 605
Крюкова, Марфа 41, 187, 188, 245, 287, 292, 444, 457, 484, 500, 565, 590–592, 601–605, 612, 633, 635–639, 697, 698, 762
Крюкова, Аграфена 602, 604, 605
Крюковы 562, 579, 601, 606
Ксанф 208, 224
Ксения, царевна 47, 696
Ксепатерас 151
Куллерво (см. также Калев) 124, 125, 131
Култай 76
Куннеда 32
Кунтунгмыш 741
Курдалагон 114, 139, 140, 200
Кутузов 449
Кухулин 23, 32, 537
Кьётви Богатый 276, 628, 691
Кэдмон 576
Кюль-тегин 503
Кюн-батыр 517
Кюренберг 742

Лазар Мутап 432, 669
Лазарь, царь 102, 142, 152, 161, 162, 171–173, 446, 448, 609, 701, 717, 718
Ламбракис 383
Лара, инфанты 508, 509
Лаэрт 311, 355
Лемминкяйнен 123
Ленин 38, 41, 154, 155–157, 187, 188, 246, 451, 457, 523, 633, 634, 636, 637, 697

Лённрот Э. 11, 479, 480
Леофсуну 151
Лермонтов 733, 734
Лжедмитрий, см. Гришка Отрепьев
Либен 186
Ливий Андроник 65, 753
Ликаон 88, 174, 488
Линда 125
Лир 103
Лоуренс Т.Е.
Лукан 556

Магнет 515
Мады-хан (Мадыкан) 83, 147, 486
Маламос 151
Малгун 231, 232
Маматкарим 640
Манас 37, 75, 81, 83, 86, 113, 127–129, 133, 135, 141, 143, 146, 157, 183, 190, 203, 208, 222, 238, 239, 264, 309, 370, 477–479, 485, 486, 493, 521, 535, 553, 576, 667, 704, 705, 723
Марина Мнишек 633, 682, 683
Марко Кралевич 69, 73, 93, 115, 153, 154, 213, 215, 220, 221, 249, 278, 279, 317, 319, 344, 352, 354, 355, 378, 379, 387, 388, 431, 432, 466, 534, 536, 560, 567, 592, 647, 648–651, 655, 656, 658, 659, 668, 689, 701, 709, 723
Марсилий 272, 273, 398, 407, 412
Мартин Антолинес 331, 465, 467, 698
Мартин Муньос 698
Мартинович, Саво 546
Марья Темрюковна 605
Мгер Младший 537, 541, 613, 614, 731–733, 759
Мгер Старший 130, 135, 221, 225, 226, 348, 592
Меджедович Авдо 481, 482, 484, 590
Мелик 671
Менелай 138, 149, 195, 211, 238, 243, 246, 357, 373, 375, 403, 647
Ментес 390
Мерион 403
Мецойсос 693
Микула Селянинович 598, 678
Милица 609, 717
Милош Воинович (Милош) 609, 658
Милош Обилич 560, 701, 717
Милош Стойчевич 131
Мильёнис 693
Мильгон 370, 567, 593
Минайя (Минайя Альвар Аньес) 331, 470, 698
Михайло Потык 709
Мопс 29
Морской царь 191, 430
Мсра-Мелик 214
Музы 57, 292, 566, 753
Муньо Густиос 698
Муса (Муса Албанец) 72, 318, 378
Мусей 28, 29, 547
Мусич Стефан (Бушич Степан) 609, 610, 612, 613
Мухаммед

Навои, Алишер 740
Навсикая 238, 319, 410, 433, 434, 665, 677
Настасья Микулична 652, 653
Настасья Романовна 602
Невий 752–756
Неделя 660
Ненчо 659
Нереиды
Нестор 44, 211, 311, 507, 676
Нидуд 99, 100, 200, 350
Никита Романович 712
Никола, князь 553
Никола-угодник 571
Никоцорас 383
Нинсун 322, 456, 661
Нинурта 126

Нишап-ташум 440
Новак Дебелич 560
Новак Крстович 115, 297
Ной 204

Овейн 32
Огуз-хан 514
Один 35, 208 (см. также Водан)
Одиссей 49, 57, 68, 69, 71, 76, 87, 88, 102, 109–112, 119, 133, 136, 137, 167, 174, 178–180, 203, 204, 206, 233–235, 238, 241, 243, 258, 260, 262, 266, 285, 311, 355, 356, 390, 391, 399, 404, 405, 407, 408, 410, 411, 420, 422, 428, 429, 433, 434, 437–440, 445, 477, 490–492, 494, 507, 532, 538, 539, 540, 554, 647, 664, 665, 673, 677
Одо 550
Ожье Датчанин 721
Ой-Сулу, царица 517
Олав Трюггвасон 48, 553, 569
Оливье 77, 79, 89, 90, 103, 164, 282, 462, 464, 467, 468, 510, 558, 674, 722
Орзигул 741
Орион 742
Орм Могучий 426
Орозбаков, Сагымбай 58, 81, 231, 232, 309, 443, 478, 481, 482, 546, 592, 704, 705, 728
Орфей 28, 29, 507
Орчилангийн-мигмиян 564
Освальд 691
Ослаф 615, 617, 619, 620
Осман Делибегович 473–475, 484, 493
Острогот, король 512
Оффа 103, 104, 151, 522, 632, 691, 761

Павел Диакон 62, 688
Павичевич Лука 473–475, 484
Павков, Михаил 577, 578
Павсаний 551
Пагат 117, 259, 260, 345
Панглим Тибанг 702
Паниасид Галикарнасский 749–75[1], 759
Парис 119, 174, 253, 357, 374, 375, 421
Патрокл 30, 70, 88–91, 95, 138, 165, 200, 211, 224, 357, 417, 436, 488, 490, 494, 596, 675
Пацелис 548, 562
Пашкова, Анна 577, 578
Пелей 541
Пелий 70
Пенелопа 356, 391, 437, 438, 445, 677
Пенка 258, 259
Перифет 532
Персей 45
Персефона 111
Пётр I 523, 552, 712, 713
Пилемен 403
Пинабель 398, 434
Пиндар 581, 743
Пипин 558
Писандр Родосский 749–75[1], 759
Писистрат 246
Пифагор 5
Платон 29, 581
Полидамас 149
Полифем 69, 136, 234, 235, 263, 538
Посейдон 119, 120, 167, 204
Посидоний 64, 555
Потифар 541
Почут Мухамат 702
Прет 286, 541
Приам 45, 63, 69, 78, 88, 94, 95, 165, 241, 242, 244, 278, 370–372, 418, 420, 436, 489
Приск 63, 557, 597
Прокопий Кесарийский 62, 381, 688
Протей 683
Пугачев 635
Пулкан 476

Рагини-дагини 649, 680
Разин 635
Расин 225
Рауль Кайеннский 510
Рауль ле Туртье 510, 557
Рахиль и Иуда («Песнь о Сиде») 465, 672
Рашид-ад-дин 514
Регин 201, 381
Регул 65
Рем 688
Ричард Львиное Сердце 94, 512
Ришар Пилигрим 549
Роберт Гвискар 510
Робин Гуд 759
Роксанда 659
Роланд 77, 79, 89, 90, 102–105, 114, 122, 132, 133, 136, 141–145, 164, 165, 173, 174, 185, 186, 202, 248, 251, 282, 337, 369, 397, 398, 405–407, 411–414, 416, 441, 459, 462, 464, 467, 468, 510–512, 557, 558, 679, 690, 699, 707, 719, 720, 721, 736, 758
Роман, князь 448
Романов Кузьма 546, 562, 567, 762
Ромул 65, 688, 754–756
Руставели Шота 738, 739
Рустам 537, 573
Рябинин И.Т. 597, 598
Рябинин Т.Г. 287, 288, 316, 500, 523, 545, 546, 562, 567, 577–579, 589, 591, 593, 597–601, 762–764
Рябинин-Андреев И.Г. 597, 598
Рябинин-Андреев П. И. 55, 287, 364, 597–601, 634
Рябинины 562, 579, 597–599, 606

Садко 191, 430, 561, 571, 606
Саксон Грамматик 35, 45, 46, 161, 518, 707, 711
Саладин 94
Самсон 22
Санасар 89, 92, 93, 127–129
Санчо II 38
Санчо Наваррский 38
Сатана (Шатана) 347, 649, 650, 662
Сатылганов Токтогул 727, 729, 732–734
Саул 15, 16, 22
Сафар 573
Св. Гавриил 398
Св. Эгидий 499
Сванхильд 165, 166, 280, 708
Свинобоев, Григорий 591
Святогор (Самсон) 155, 379
Святополк 34
Секула (Секели) 681
Семетей 651
Семонид Аморгский 584
Сёрли 165
Сивцев И.П. 607
Сигмунд 45, 553
Сигрун 452
Сигурд 48, 49, 62, 69, 105, 107, 108, 122, 133, 136, 137–139, 141, 158, 159, 174, 182, 183, 201, 213, 214, 223, 228, 347, 366, 381, 444, 447, 452, 453, 663, 664, 689, 722, 723, 744
Сид (Сид Руй Диас, Сид де Бивар, Сид Кампеадор) 74, 331–333, 460, 465, 470, 471, 672, 698, 746, 747
Сидоний Аполлинарий 61, 689
Сидури 119, 169, 240
Симонид Кеосский 584
Синликиуннинни 551
Сирены 69
Скамандр 88, 167, 181
Скиллинг 595, 596
Скильд Скильдинг 43
Скопин, Михаил 39, 610–613
Снорри Стурлусон 56
Соловей Будимирович 275, 351, 352, 534, 606, 655, 657, 658
Соловей-разбойник 220, 379, 599
Софокл 534
Спаргасип 517

Срданович, Джуко 546
Ставр Годинович (Ставр) 70, 259, 424, 466, 606, 655
Сталин 39, 156, 157, 457, 638, 698
Стано 669
Стасин 546
Стаций 751
Степан Разин 589
Стесихор 751
Стоян 660
Страбон 581
Страхин Банович 658
Страхиня 658 546
Сулейман, султан 354, 709
Суодал 299
Сурикова Д.В. 424
Сухман Долмантьевич (Одихмантьевич) 701, 708
Сухраб 537
Сцилла 234
Сыргак 232, 281

Тайлефер 557
Тантал 97, 99, 167
Тартесс (Таршиш) 63
Тассо 370
Тацит 500, 501
Тевкр 83
Тезей 45
Телемах 195, 238, 243, 246, 270–272, 355, 356, 390, 391, 422, 494
Теодорих (Тьодрек) 36, 62, 689, 715, 716
Терей 97
Терпандр 748
Терсит 74, 407, 408, 673
Теунгку Лам Рукам 548
Тимаген Александрийский 64
Тиресий 109, 111
Тиртей 582
Тит Ливий 65, 687
Токтогул, см. Салтыганов Токтогул
Томас Рифмач 759
Томирис, царица 517
Торбьёрн Хорнклови 546
Трепалин, Федор 577
Третьяков И.Г. 607
Троцкий 457, 698
Трюд 471
Тряпицын М.И. 607, 608
Тугарин (Тугарин Змеевич) 69, 227, 297, 426, 461, 710
Тулган-ой 695
Тупицын Л.Г. 316
Турольд 550, 551
Турпен 144, 209, 462, 467, 707
Тьерри 399
Тьодольв 546

Ульгень 535
Умлангани 18
Унвене 521
Унферт 72, 202, 409, 414, 415, 435, 458, 724
Уриен 32
Ур-Намми 516
Уршанаби 206, 207, 252
Урызмаг 37, 127, 136, 137, 346, 347, 527, 538, 539, 540, 649, 650, 667
Утнапишти 49, 169, 204–206, 252, 322, 427, 456, 467, 471, 472, 502

Фазиль Юлдаш (Юлдашев) 476, 482, 572–574, 639
Фамир 507, 566
Фафнир 137, 202, 228, 229, 381
Федор (сын Ивана Грозного) 377
Фемий 57, 291, 292, 481, 547, 554, 566, 575
Феникс 44
Феодор Продром 737
Феоклимен 356
Фепонов Иван 567
Фернан Гонсалес 38, 508, 509
Фетида 30, 200, 311, 358, 416, 488, 489
Филимер 512

Филипп Мадьярин 220, 221, 297, 378, 658
Филойтий 76
Финн 554, 589, 614, 615, 618, 620, 621
Фирдоуси 738
Фишта, Гёргей 728–732
Флован 558
Фофанов И. 634
Фреавару 471
Фрейя 36, 513
Фридигерн 61
Фукидид 583, 687

Хаген 588
Хадубранд 160, 161, 385, 537
Халил 484
Халльфред 569
Хама 521
Хамдир 165, 166
Хамыц 127
Ханал 61
Хандскио 438
Хандут 263, 614
Харальд Прекрасноволосый 39, 276, 381, 547, 628, 691, 692
Харон 197
Хёгни 98, 158, 159, 214, 244, 394, 395, 407, 466, 623–625, 673
Хейдрек 388
Хельги Убийца Хундинга 127, 274, 275, 366, 381, 452
Хельги, сын Хьерварда 198
Хенгест 63, 522, 521, 616–621, 688, 699
Хеоден 588
Херборг 348
Хервёр 662, 663, 706
Херемод 45,
Хигебальд 568
Хигелак 438, 699
Хильдебранд 160, 161, 163, 384, 385, 537
Хильдебург 618, 619
Хильдегунда 662
Хильдегюд 202
Химера 233
Хирон 541
Хлёд 388, 389, 530, 663, 711
Хнэф 82, 528, 589, 615–618
Хозяйка Похъёлы 123
Хонгор 80, 298, 380, 506, 702, 723
Хоренаци М. 766
Хорнклови 547
Хорса 521, 688
Хродвульф 589
Хродгар 69, 189, 230, 237, 242, 243, 265, 285, 327, 328, 409, 426, 458, 471, 552, 553, 554, 570, 588, 589, 664, 723
Хулиан, граф 509
Хумбаба (Хувава) 89, 90, 168, 197, 227, 228, 244, 251, 253, 322, 396, 456, 661, 690
Хумли 94, 530, 663, 707, 711
Хундинг 452
Хунлаф 521
Хьяли 673
Хюгд 471

Цицерон 64
Цовинар 656, 657
Цолкас 151
Цулкас 693
Цюй Юань 21

Чака, король 18, 19
Чапаев, см. Чапай
Чапай 450, 451, 634, 635, 697
Черный Князь 378, 379, 468
Чингисхан 16
Чор Гусо 546, 563
Чубак 183, 485
Чуков А.Е. 55, 316, 423, 424, 590, 762, 764
Чурила Пленкович 72, 192, 217, 279, 377, 387, 466, 554, 606, 607, 670
Чурта 180, 181

Шакар 741
Шамаш 244, 661
Шапух 447, 505

Шарац 213, 216, 220, 221, 279, 432
Шейбани 702
Ширин 741
Шмидт 633, 637, 638, 697

Эадвольд 691
Эадгильс 586, 724
Эадрик 632
Эвгаммон 440, 515
Эвмей 76, 208, 311
Эвмел Коринфский 60, 546, 743
Эвмолп 547
Эвриклея 76, 246
Эгглаф 724
Эгисф 320
Эдип 103, 537, 546
Эдуард Исповедник 522, 569
Эйвинд Финнсон 547, 629
Эйнхард 509, 510, 718, 720
Эйтиль 100
Эккехард 662
Эллиль 472
Элу 540
Эльфвине (см. также Альбойн) 151, 559
Эмер 32
Эней 385
Энкиду 69, 86, 89–92, 108, 109, 126, 132, 168, 197, 227, 240, 244, 353, 358, 396, 456, 467, 498, 540, 646, 661, 688
Энний 65, 752, 754–756
Эорманрик (Эрманарих) 559. См. также Ёрмунрекк.
Эр Джолой 297
Эр Кокчо 135, 143, 145
Эр Соготох 306, 463, 464, 681
Эр Тоштюк 71
Эргаш 516, 517
Эрифила 319
Эрманарих (Эорманрик) 36, 518, 585, 586, 706, 715
Эрмегискл 62, 381
Эрп 100, 166
Эсхил 743
Этельред 150, 522
Этельстан 30
Этерпамар 61
Этноканда 702, 705
Эфор 547
Эшмамат 639

Югович Воин 152
Юй 20
Юкейден 299
Юлдашев Фазиль, см. Фазиль Юлдаш
Юнгер 135
Юсуф 148, 484, 493

Янис, учитель 152, 692
Янко Сибинянин 709, 710

ОГЛАВЛЕНИЕ

«Героическая поэзия»: пятьдесят лет спустя
Н.П. Гринцер, И.В. Ершова i

Глава 1. Героическая поэма 5
Глава 2. Поэзия действия 67
Глава 3. Герой 122
Глава 4. Реалистический фон 175
Глава 5. Механизмы повествования 236
Глава 6. Техника сложения: язык 285
Глава 7. Техника сложения: приемы повествования 340
Глава 8. Некоторые особенности устного сложения 401
Глава 9. Размер и развитие 443
Глава 10. Традиция и передача 495
Глава 11. Певец 544
Глава 12. Внутри традиции 597
Глава 13. Варианты героического мировоззрения 642
Глава 14. Героическая поэзия и история 687
Глава 15. Закат героической поэзии 726

Список библиографических сокращений 769
Указатель названий призведений 773
Указатель имен авторов и персонажей 780

Сесил Морис Боура

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Редактор
Н. Трауберг
Корректоры
Л. Морозова, Э. Корчагина
Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»
Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (095) 976-47-88
факс: 977-08-28
e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru
http://www.nlo.magazine.ru

ЛР № 061083 от 6 мая 1997 г.

Подписано в печать 23.10.2002. Формат 60×90 $^1/_{16}$.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 51,0.
Тираж 2000 экз. Заказ № 571.

Отпечатано с готовых диапозитивов
на ГИПП «Уральский рабочий»
620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.

СЕСИЛ МОРИС БОУРА ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ



Английский литературовед Сесил Морис Боура – один из крупнейших в XX в. филологов-классиков и специалистов по изучению эпоса, фольклора и в целом древних литератур. Его отличительной чертой всегда являлось умение вести исследование на максимально широком сравнительном фоне. В книге "Героическая поэзия" последовательно разобраны содержательные, композиционные, стилистические, языковые особенности героического эпоса самых разных эпох и традиций, от древнегреческой до средневековой романской и германской. Сложнейшие и зачастую спорные научные проблемы изложены с удивительной ясностью и четкостью, всегда свойственными этому автору. Эта книга, не утерявшая до сих пор своей научной актуальности, будет интересна не только специалистам, но и самому широкому кругу читателей, интересующихся европейской словесностью.

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



9 785867 931124