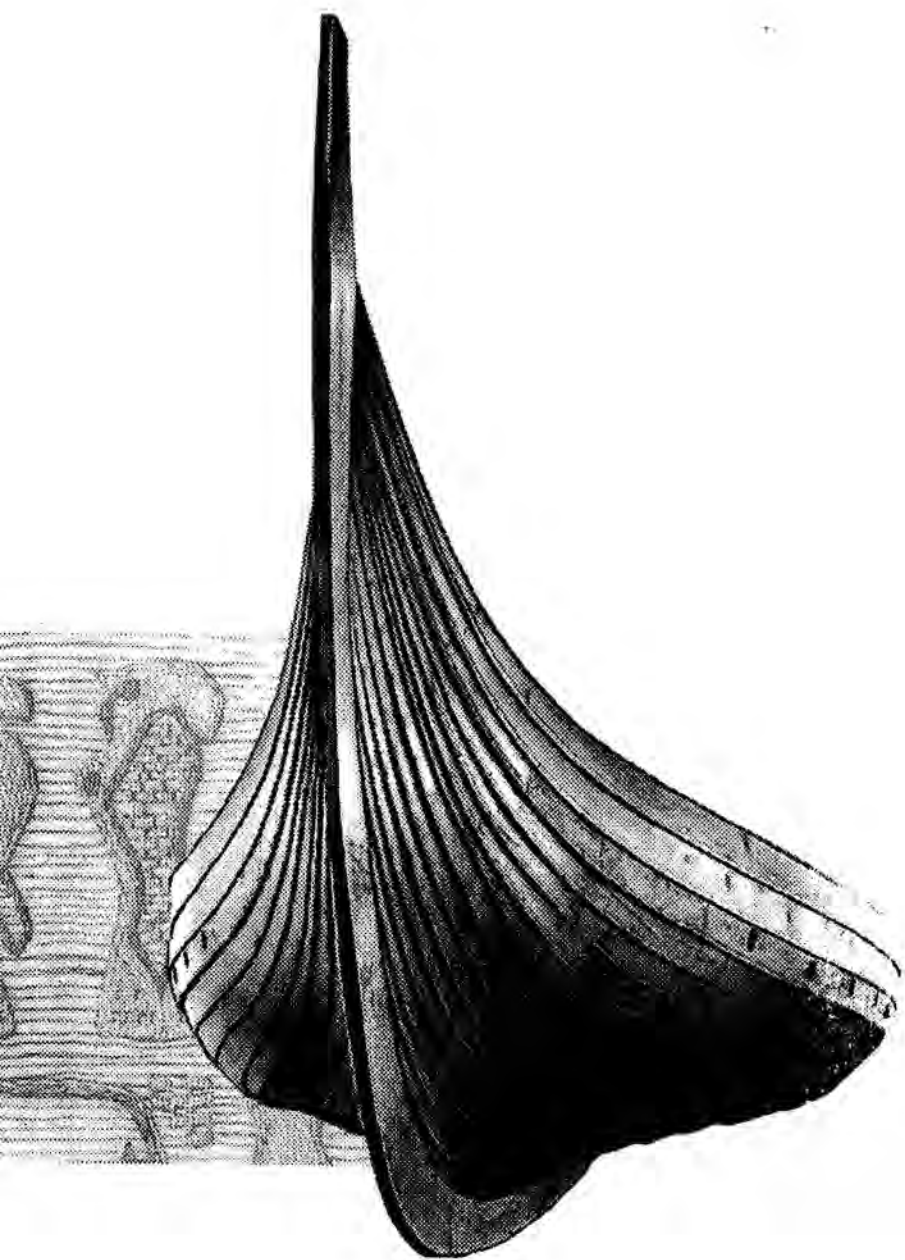




Е.А. Гуревич, И.Г. Матюшина

ПОЗНАКОМЬТЕСЬ





РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Институт
высших
гуманитарных
исследований

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

Институт
мировой
литературы
им. А.М. Горького



ББК 63.3(0)

Г 95

Памяти

Михаила Ивановича Стеблин-Каменского
и Бьярне Фидьестёля



Ответственный редактор
Е.М. Мелетинский

Рецензенты: М.Л. Андреев,
Н.Ю. Гвоздецкая

Художник В.В. Сурков

На обложке:

Скальд Эгиль Скаллагримссон. Миниатюра из
рукописи AM 426 fol. (конец XVII в.). Исландия.

На обороте обложки:

Штевень корабля из Усебергского погребения
(IX в.). Норвегия.

На титуле:

Штевень корабля и изображение всадника из
Гокстадского погребения (конец IX в.). Норвегия.

© Е.А. Гуревич, 2000

© И.Г. Матюшина, 2000

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2000

© Институт мировой литературы РАН, 2000

Содержание

Книга первая

Введение	-----	7
----------	-------	---

Часть I. Поэзия формы

Глава 1		
Поэтический язык	-----	17

Глава 2		
Эволюция скальдического стиха	-----	82

Глава 3		
Скальдический синтаксис	-----	188

Часть II. Древнескандинавские представления о поэте и поэзии

Глава 1		
Мед поэзии	-----	223

Глава 2		
Скальд—дружинник—бонд	-----	292

Приложение

Графики	-----	330
---------	-------	-----

Часть I, гл. 1 — Гуревич Е.А., гл. 2,3 — Матюшина И.Г.

Часть II — Гуревич Е.А.

Часть III, гл. 1 — Гуревич Е.А., гл. 2,3 — Матюшина И.Г.

Часть IV, V — Матюшина И.Г.

Книга вторая

Часть III. Жанры

Глава 1		
Панегирическая поэзия	-----	353
Глава 2		
Хулительные стихи: нид	-----	447
Глава 3		
Любовная поэзия: мансёнг	-----	498

Часть IV. Поэзия скальдов после христианизации

Глава 1		
Поэзия скальдов переходного периода: XI— начало XII века	-----	571
Глава 2		
Католические драпы XII века	-----	623
Глава 3		
Христианская поэзия на закате скальдической традиции: XIII—XIV века	-----	649

Часть V. Поэтика рим	-----	681
Заключение	-----	708
Словарь терминов	-----	714
Список сокращений	-----	719
Указатель имен	-----	721
Указатель произведений	-----	728
Список иллюстраций	-----	738
Summary	-----	739

СТИХИ скальдов дошли до нашего времени в основном в виде цитат в древнеисландской прозе — сагах и «прядях», а также в средневековых ученых трактатах, прежде всего в «Младшей Эдде» Снорри Стурлусона, составленной для наставления молодых поэтов. Эти скандинавские источники зачастую не только подробно рассказывают о скальдах, но и комментируют обстоятельства создания и исполнения их стихов. Бóльшая часть произведений скальдической поэзии была сочинена в X—XIII вв., преимущественно в Исландии или же исландцами, дружинниками и приближенными норвежских государей. Известны имена не менее трехсот скальдов, творивших в эту эпоху. Самые ранние из сохранившихся скальдических стихов восходят к IX в., т. е. были сочинены за триста лет до введения письменности в Скандинавии. Тем не менее у нас есть все основания полагать, что в отличие от бытовавших в том же обществе анонимных эпических песней поэзия скальдов не подвергалась пересочинению во время исполнения, оставаясь неизменной в процессе передачи в устной традиции. Этому способствовала, с одной стороны, жесткость ее стихотворной формы, фиксирующей текст, с другой — признание за ее творцами авторского права¹.

Поэзия скальдов, и генезис, и расцвет которой приходится на дописьменную эпоху, представляет собой исключительно благоприятный материал для исследования ранних этапов развития словесности. Между тем, ее изучение десятилетиями сводилось к лингвистическим толкованиям подлежащих расшифровке текстов, что едва ли удивительно: скальдические стихи крайне трудны для понимания. Однако и собственно исследования обычно не учитывают исторического своеобразия поэзии скальдов и, как правило, касаются лишь частных формальных особенностей ее языка и стиха или анализируют отдельные скальдические жанры. В результате, несмотря на то что в ходе многолетних эмпирических наблюдений был накоплен немалый материал, он в течение долгого времени не подвергался обобщающему осмыслению. Последнее стало воз-

можным благодаря эволюционно-типологической концепции авторства, впервые сформулированной в трудах М.И.Стеблин-Каменского, в частности в его неопубликованной докторской диссертации «Поэзия скальдов» (1947 г.), определившей место скальдической поэзии в процессе становления мировой литературы.

Основная цель, поставленная в диссертации М.И.Стеблин-Каменского, состояла в том, чтобы рассмотреть поэзию скальдов в синхроническом аспекте. При этом в качестве объекта анализа была избрана поэзия классической поры, а поздние скальдические стихи остались за рамками исследования. Авторы предлагаемой монографии, напротив, видят свою задачу в том, чтобы попытаться соединить синхроническое описание скальдической системы с исследованием ее в диахронии, иначе говоря, написать историю поэзии скальдов, по возможности представляя все известное нам об изменениях в ее содержании, стилистике и жанрах как стадии единого эволюционного процесса. Такая постановка вопроса не самоочевидна. На протяжении всего своего пятивекового существования скальдическая традиция характеризуется чрезвычайным консерватизмом, поэтому ученые обычно не ставят перед собой задачу проследить пути становления и развития основных элементов скальдической формы, считая ее невыполнимой.

Наибольшее внимание исследователей прошлого привлекала проблема происхождения поэзии скальдов, обреченная тем не менее остаться в области гипотез и предположений. Ограничимся лишь самыми общими замечаниями, связанными с генезисом рассматриваемой поэтической системы.

Автохтонность скальдического стихосложения нередко подвергается сомнению. Гипотеза «заимствования», сформулированная в прошлом веке в работах А.Эдзарди² и С.Бутге³ и в нынешнем столетии поддержанная исследованиями Г.Тэрвилль-Питера⁴, Б.Маккензи⁵ и многих других, приписывает возникновение поэзии скальдов влиянию инокультурной традиции, обычно указывая на ирландскую (иногда латинскую)⁶ литературу как на праисточник. Основанием для сравнения при этом служит формальная гипертрофия и исключительная консервативность обеих поэтических систем. Нельзя, однако, не заметить, что упомянутые черты сходства носят слишком общий характер и могут быть объяснены стадийной общностью германской и кельтской культур, что косвенно подтверждается археологическими и историческими данными, отсутствие же совпадений в частности (например, ударность и природа созвучий), а также различие существенных деталей дают достаточные основания для критики этой гипотезы в целом.

Другие исследователи, напротив, готовы видеть в скальдической поэзии собственное порождение скандинавской культуры. Халльвард Ли⁷, например, связывает генезис поэзии скальдов с сознательным подражанием изобразительному искусству эпохи викингов. Ян де Фрис⁸, разработавший теорию «этикетного» происхождения панегирических песен, считает скальдическую хвалебную песнь не поэзией в собственном смысле слова, но элементом придворного этикета. Ее формальную изощренность и условность поэтического содержания он объясняет необходимостью следовать обязательным для этого жанра правилам, не предполагавшим индивидуального авторского вклада. Следует заметить, однако, что эта теория, основывающаяся исключительно на анализе одной жанровой разновидности скальдической поэзии — хвалебной песни, предполагает существование придворного этикета в то время, когда, как явствует из саг, не могло быть и самой придворной культуры⁹.

«Ритуально-магическая» теория Э.Нурена¹⁰, возводящего главный скальдический размер (дротткветт) к магической поэзии, гипотеза О.Ольмаркса¹¹, обращающегося в поисках истоков скальдической традиции к жанру поминальной песни, предположения О.Кабелля¹² о генезисе поэзии скальдов из щитовых драп и ее родстве с саамо-финским шаманизмом также строятся на анализе отдельных, в том числе и жанровых, аспектов поэтической формы, но не притязают на объяснение скальдического искусства как целостной системы. Более вероятно однако, что, говоря о происхождении поэзии скальдов, следует иметь в виду возможность ее полигенетичности.

В работах М.И.Стеблин-Каменского¹³ скальдическая поэзия была представлена как результат направленного системного преобразования соответствующих элементов эпического стиха и языка. Появление этой поэтической системы обусловлено изменением функций словесного искусства, впервые обратившегося от повествования о прошлом к воздействию на актуальное настоящее. Инструментом такого воздействия стала форма, строго регламентированная, детально канонизованная и, одновременно осознаваемая как плод индивидуального авторского усилия ее творца-скальда.

Преимущественно связанная с эпосом — высшим жанром древнего искусства, скальдическая поэзия в то же время сохраняет генетическое родство и с «малыми жанрами», ведущими начало от магии и ритуала (заклинаниями, заговорами, поминальными песнями, гномическими текстами), а также с древнейшими (II—VII вв.)

сакральными надписями на рунических камнях. Эти памятники, насколько можно судить по дошедшим до нас фрагментам, дают пример использования эмбриональных вариантов аллитерационного стиха, а также усиливающих действенность сакрального текста звуковых повторов — прообраза скальдической рифмы. В рунических текстах конца этого периода (ср. надпись на каменной плите из Эггьюм, VII в.) могут быть обнаружены и древнейшие следы употребления одного из наиболее примечательных элементов скальдической формы — поэтического иносказания-кеннинга.

Самый характер обозначения поэзии в древнеисландском языке — *skáldskapr* — знаменателен: с одной стороны, он показывает, что «поэзия» и «скальдическое искусство» были для исландцев тождественными понятиями, с другой — что эпос (эддические песни) не считался в то время поэзией в собственном смысле слова. Подобное положение должно объясняться существенными особенностями обеих традиций, определившими их противоположность и одновременно преемственность. Бытующее в науке мнение о простоте эпической формы является обычно результатом не детального ее анализа, но сопоставления с изощренной и гипертрофированной скальдической формой. Тогда как понимание поэзии скальдов требует специальной (и немалой) подготовки, эпический стих ясен и не нуждается в дешифровке. Между тем, как показали исследования последних лет, в особенности работы О.А. Смирницкой¹⁴, кажущаяся незаметность формы эпической поэзии следует из ее неотчлененности от языковой формы.

Основные формальные элементы эпической поэзии вырастают из характерных особенностей просодики древних германских языков, в которых в результате акцентного сдвига возникло начальнокорневое (т. е. закрепленное за определенной морфемой) ударение, что повлекло за собой, в свою очередь, семантическую мотивированность словесного ударения. Диктуемая самим языком изначальная связь звучания со значением стала отличительной особенностью германского стихосложения, где при посредстве аллитерации она приобрела идеализированную, каноническую форму. Аллитерационный повтор здесь не только служит средством организации стиховых единиц, но и является способом семантического сопряжения вершин строки, совпадающих со смысловыми «вершинами» поэтического высказывания. Обусловленность метрических канонов языковой просодикой и семантикой препятствует выделению эпической формы как таковой — в этом, по-видимому, секрет ее «незаметности», вовсе не исключающей детальную регламентированность, характерную для некоторых германских эпических памятников.

Невыделенность поэтической формы, никогда не превращающейся (и не способной превратиться) в системе стихосложения эпоса в свод технических приемов, обусловлена не только ее специфическим отношением к языку: она находится в зависимости от самого характера эпического творчества и полностью ему соответствует.

Уже предмет эпической поэзии — «абсолютное прошлое», отделенное от времени певца (или поэта) эпической дистанцией, характеризующейся нерасчлененностью временных и ценностных признаков, предполагает особое отношение поэта к произведению. «Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки»¹⁵. Сугубой традиционности эпического сказания соответствует столь же традиционная форма его изложения. Язык эпоса неотчуждаем от своего предмета, поскольку и подлежащие рассказу факты не существуют как таковые вне их традиционного оформления. Подобно тому как сказитель эпоса не может внести ничего личного в самый рассказ, он не может и отступить от норм традиционного стиля, сложившегося в процессе многовекового исполнения. Творение здесь предстает поэтому не как придание формы, но как воссоздание уже готового целого — песни. Сколь бы ни велик был «авторский» вклад каждого творца эпоса, ни он, ни его аудитория не осознают его в качестве автора и не признают за ним «авторского права»: имена сказителей эпоса обычно неизвестны, как неизвестен, например, ни один из эддических поэтов.

Указанные характеристики эпоса, во всем применимые к эддической поэзии, позволяют увидеть ее противоположность поэзии скальдической. Если предмет эддических песней — абсолютное прошлое, то предмет скальдических стихов — современные факты. Если форма эпической поэзии не может быть выделена как таковая благодаря, с одной стороны, ее глубокой укорененности в языке, а с другой — неотчленимости от своего предмета, то форма скальдической поэзии автономна по отношению к содержанию, крайне вычурна, условна и является основным объектом, на который направлены творческие усилия скальда. Если, наконец, эпическая поэзия принципиально анонимна и безлична, то скальдические стихи — творения их авторов, подчеркивающих свое искусство и авторское право.

Скальдическое искусство, таким образом, должно рассматриваться как результат зарождения авторской, личной поэзии, т. е. как закономерный этап литературной эволюции¹⁶ (но никоим образом не как следствие вырождения поэзии, как это нередко пы-

таются представить). Характерная для стихов скальдов формальная изощренность получает тем самым свое истолкование — развитие авторства происходит в результате осознания и выделения формы: «Гипертрофия формы — это как бы трамплин, посредством которого творческое самосознание поднимается над безличной традицией»¹⁷. Из этого не следует, однако, что осознание формы должно было немедленно повлечь за собой ориентацию поэта на разрыв с традиционными нормами, ибо наиболее существенная особенность поэзии скальдов, о которой нередко забывают, подходя к ней с мерками искусства Нового времени, — ее глубокая традиционность. Творчество скальда приобретает поэтому специфические черты — оно направлено не на выявление его индивидуальности, но на демонстрацию мастерского владения формой, умения в точности следовать канону, воплощая его, однако, каждый раз по-новому и иначе, чем это делали его предшественники или соперники. Осознание личного авторства в пределах «эстетики тождества»¹⁸ видоизменяет представление о каноне: скальдическая форма существует в непрерывающемся процессе варьирования, и именно варьирование в рамках традиционно установленной нормы и есть та область, в которой творит скальд.

Подобное соединение традиционности и индивидуально-авторского начала позволяет увидеть в поэзии скальдов тип творчества, переходный в самых своих основах: перед нами не безличная анонимная традиция певцов эпоса, но подчеркнуто-индивидуальные создания поэтов, осознающих свое авторство и мастерство, но одновременно с этим — ограниченных жесткими рамками канона. Какое воздействие это специфическое соотношение «традиционного» и «индивидуального» оказывало на скальдическое искусство? Именно под этим углом зрения в монографии формулируются некоторые новые, до сих пор не получившие освещения в науке вопросы, а также рассматривается тот круг обычно вызывающих споры проблем, который уже не одно десятилетие находится в поле зрения исследователей поэзии скальдов. Например, как происходило формирование скальдической традиции? Можно ли вообще проследить эволюцию основных поэтических канонов? Какую роль в создании традиции сыграли так называемые «главные скальды»? Может ли быть установлена связь между творчеством отдельных поэтов и их влияние друг на друга? Как соотносится скальдический тип творчества с искусством сказителей эпоса? В какой мере элементы эпической формы использовались в создании скальдических канонов? Как отражается природа скальдического творчества в скандинавских мифах о поэте?

В предлагаемом читателю исследовании главы «Поэтический язык», «Панегирическая поэзия» и раздел «Древнескандинавские представления о поэте и поэзии» написаны Е.А.Гуревич; главы «Эволюция скальдического стиха», «Скальдический синтаксис», «Хулительные стихи: нид», «Любовная поэзия: мансёнг», разделы «Поэзия скальдов после христианизации» и «Поэтика рим» принадлежат И.Г.Матюшиной. Введение и заключение написаны обоими авторами этой книги.

Авторы приносят глубокую благодарность всем, кто оказывал им помощь в работе над книгой — своим родным, друзьям и коллегам: сотрудникам отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы Российской Академии наук, принимавшим участие в обсуждении рукописи на разных этапах ее подготовки, и членам Института выших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета, взявшим на себя труд прочесть книгу и много сделавшим для подготовки ее к публикации. Свою искреннюю признательность авторы выражают профессору Е.М.Мелетинскому за многолетнюю поддержку, дружеское участие и глубокий интерес к их исследованию. Работа над монографией едва ли была бы завершена без помощи Скандинавского института Бергенского университета, организованной безвременно ушедшим другом профессором Бьярне Фидьестёлем, чьи советы и заинтересованное внимание к поднимаемым в книге проблемам имели неоценимое значение при ее написании. Благодаря его усилиям авторам была предоставлена возможность ознакомиться со всей необходимой научной литературой не только во время их пребывания в Норвегии. Глубочайшую благодарность авторы приносят своему учителю, профессору Московского государственного университета О.А.Смирницкой, под руководством которой они в течение многих лет занимались древнегерманской филологией и впервые обратились к поэзии скальдов.

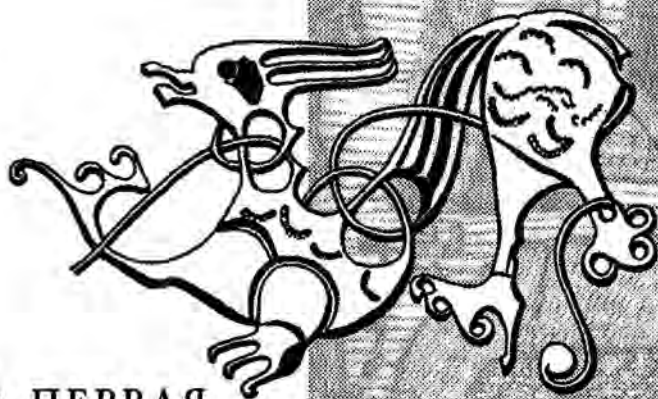
Авторы благодарят сотрудников Арнамагнеанского института в Исландии за любезное разрешение воспроизвести на обложке книги изображение скальда Эгиля Скаллагримссона.

Примечания

- 1 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. Л., 1947. С. 7.
- 2 *Edzardi A.* Die skaldischen Versmasse und ihr Verhältnis zur keltischen (irischen) Verskunst // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1878. Bd. 5. S. 570–89; Bd. 6. S. 262–64.
- 3 *Bugge S.* Bidrag til den ældste skaldedigtnings historie. Oslo, 1894.
- 4 *Turville-Petre G.* Um dróttkvæði og írskan kveðskap // Skírnir. 1954. Bd. 128. Bls. 31–55 (Rpt.: *Idem.* Nine Norse Studies. L., 1972); *Idem.* Scaldic Poetry. Oxford, 1976.
- 5 *Mackenzie B.G.* On the Relation of Norse Skaldic Verse to Irish Syllabic Poetry // Speculum Norroenum: Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre / Ed. U. Dronke et al. Odense, 1981. P. 337–356.
- 6 *Heusler A.* Die altgermanische Dichtung. 2. Ausg. Darmstadt, 1957.
- 7 *Lie H.* Skaldestil-Studier // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. Øvre Ervik, 1982. S. 109–200; *Idem.* 'Natur' og 'unatur' i skaldekunsten // Ibid. S. 201–315.
- 8 *Vries J. de.* Altnordische Literaturgeschichte. Berlin, 1964. Bd. I. S. 99 ff.
- 9 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 398.
- 10 *Noreen E.* Studier i fornvästnordisk diktning. II. Uppsala, 1922.
- 11 *Ohlmarks Å.* Till frågan om den fornnordiska skaldediktningens ursprung // Arkiv för nordisk filologi. 1944. Bd. 57. S. 178–207.
- 12 *Kabell A.* Skalden und Schamanen. Helsinki, 1980.
- 13 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис.; *Он же.* Происхождение поэзии скальдов // Скандинавский сборник. Таллин, 1958. Т. III. С. 175–201; *Он же.* Место поэзии скальдов в истории мировой литературы // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 90–102; *Он же.* Древнескандинавская литература. М., 1979; *Он же.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов / Изд. подг. С.В. Петров, М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1979. С. 77–128; *Он же.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984.
- 14 *Смирницкая О.А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. М. 1994. Т. I–II; *Она же.* Поэтика и лингвистика скальдов // Вестн. Моск. Унта. Сер. Филология. 1982. № 2.
- 15 *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 460.
- 16 *Стеблин-Каменский М.И.* Происхождение поэзии скальдов.
- 17 *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. С. 94.
- 18 *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16–22. О специфике традиционного искусства см.: Поэтика средневековых литератур Востока: Традиция и творческая индивидуальность / Под ред. П.А. Гринцера, А.Б. Куделина. М., 1994.

Часть I

Поэзия формы



КНИГА ПЕРВАЯ

Поэтический язык

...младшие скальды сочиняют по образцу старших, то есть так, как было у них в стихах, но мало-помалу вносят и новое, то, что, по их разумению, подобно сочиненному прежде, как вода подобна морю, а река — воде, а ручей — реке...

«Младшая Эдда»

Hilmir reð á heiði,
hjaldrseiðs, þrimu, galdra
óðr við æskimeiða
ey vébrautar, heyja,
áðr gnapsólar Gripnis
gnýstærandi færi
rausnarsamr til rimmu
rífviggs lagar skíðum.

(В I 20, 1)

ЭТОЙ ВИСОЙ открывается «Глюмдрапа» («Драпа шума битвы»), хвалебная песнь в честь конунга Харальда Прекрасноволосого, сочиненная в конце IX в. норвежским скальдом Торбьёрном Хорнклови. Вот ее буквальный перевод: «Князь решил на пустоши / битвы трески в сражение заклинания / непримиримый к жаждающему древу / всегда священного пути вступить; / до того как возвышающегося солнца Гриннира / шума укрепителю повел / великолепный в битву / верхового жеребца моря лыжи». Если же расшифровать поэтические иносказания (кеннинги) и расставить в правильном порядке слова, устранив затемняющее смысл переплетение разных частей предложения, то окажется, что содержание висы Торбьёрна сводится к следующему: «Конунг, всегда непримиримый к мужу (= врагу), сражался на пустоши, до того как муж (= он же, конунг) повел, великолепно, корабли в бой». Не-

трудно, однако, заметить, что прояснив в результате этих операций логический смысл висы Торбьёрна, мы одновременно лишили ее всякого поэтического смысла и ценности, поскольку именно изощренная, складывающаяся из сложнейшего взаимодействия стиховых и языковых единиц форма и превращает подобного рода «высказывания» в поэзию. «Две стороны составляют всякое поэтическое искусство <...> — Язык и размер (*mál ok hættir*)»¹, — так начинает свой рассказ о способах выражения в поэзии Снорри Стурлусон. Последуем и мы его примеру, также начав изучение скальдической формы с анализа поэтического языка.

Как мы могли уже заметить, в приведенной висе Торбьёрна трижды употреблены обозначения мужа. В первом случае — это унаследованное от эпической традиции простое поэтическое наименование правителя *hilmir* (к *hjalmr* «шлем»: «наделяющий <друзинников> шлемами»). В исландской поэтике для подобного рода свободных скальдических синонимов имеется специальный термин — *heiti* («имя, название»). Составленные из таких хейти синонимические системы могли насчитывать до нескольких десятков слов (так, в поэзии скальдов используется, например, около сорока хейти конунга). В висе Торбьёрна есть и другие хейти, *þrima* («шум») и *gimma* — оба наименования битвы. Первое встречается только в языке скальдов, второе употребляется в общем языке в значении «спор, драка». Мы видим, таким образом, что скальдическая синонимика состоит из лексики разных языковых пластов и вовсе не исчерпывается собственно поэтизмами. В целом же происхождение трех свободных синонимов-хейти, использованных Торбьёрном, отражает обычные источники формирования скальдического словаря — образующие его хейти были либо восприняты из языка эпоса (ср. *hilmir*), либо из общего языка (что нередко предполагало изменение их значения; ср. *gimma*), либо являлись скальдическими неологизмами (ср. *þrima*).

Вернемся, однако, к обозначениям мужа в висе Торбьёрна. Помимо уже отмеченного хейти *hilmir*, в этой строфе их еще два, и оба они выражены особыми скальдическими перифразами — *кеннингами*. Поэзия скальдов знает два типа кеннингов: двучленный и многочленный. Именно за первым и закреплено наименование *kenning*, что значит «охарактеризованный», или «снабженный приметой» (в стихах Торбьёрна есть только один двучленный кеннинг: *lagar skíð* «лыжи моря» = *корабль*); второй тип исландская поэтика называет *rekit* («протяженный»). Обозначения мужа в висе Торбьёрна — это многочленные кеннинги. Первый из них *hjaldrseíðs vébrautar galdra æskimeíðr* расшифровывается следующим образом:

«жаждущее древо заклинания священного пути трески битвы», где «треска́ битвы» (*hjaldr-seiðr*) = *меч*, «(священная) дорога (*vé-braut*) *меча*» = *щит*, «заклинание (*galdr*) *щита*» = *битва*, «(жаждущее) древо (*oeski-meidr*) *битвы*» = *муж*. Как показывает этот пример, «многочленным» кеннинг становится оттого, что второй компонент (так называемое определение) простого («двучленного») кеннинга в свою очередь замещается кеннингом, после чего такому же разворачиванию подвергается и каждый последующий кеннинг в образующейся цепочке. Простой и многочленный кеннинги оказываются, следовательно, изначально и нерасторжимо связанными между собой: любой простой кеннинг может быть «протянут» дальше своего второго члена, разумеется, при условии, что этот последний способен замещаться двучленным кеннингом. Возможность разворачивания лежит, таким образом, в природе кеннинга, однако реализуется она только в поэзии скальдов, где ей суждено было превратиться в важнейший формальный прием и даже, как мы попытаемся показать ниже, стать одним из определяющих факторов в эволюции скальдического языка.

Рассмотренный «протяженный» кеннинг мужа в висе Торбьёрна состоит из пяти членов, столько же их и во втором употребленном им кеннинге мужа: *Gripnis ríðviggs gnapsólar gnýstaerandi* «укрепитель шума возвышающегося солнца верхового жеребца Грипнира» («(верховой) жеребец Грипнира (т. е. морского конунга)» (*Gripnis ríð-vigg*) = *корабль*, «(возвышающееся) солнце (*gnapsól*) *корабля*» = *щит*, «шум (*gnýg*) *щита*» = *битва*, «укрепитель (*stoerandi*) *битвы*» = *муж*). Однако, помимо пяти членов, участвующих в разворачивании этих кеннингов мужа, мы находим в них и другие компоненты, которые выполняют в составе кеннинга иные, как правило чисто орнаментальные, функции. Так, щит здесь в одном случае назван «священной дорогой *меча*», в другом — «возвышающимся солнцем *корабля*», муж — «жаждущим древом *битвы*», а корабль — «верховым жеребцом Грипнира». Ни один из этих адъективных компонентов (или, как их принято называть, «расширителей») не прибавляет никакой новой информации ни о составных частях кеннинга, ни об описываемом им понятии, не нужны они также и структуре многочленного кеннинга. И все-таки роль этих избыточных компонентов кеннинга велика: во-первых, они выполняют важную «техническую» функцию, помогая скальду приспособить многочленный кеннинг к жестким требованиям стиха, во-вторых, они вносят и в сам кеннинг тот необходимый элемент индивидуализации, который и превращает творения скальдов в авторскую поэзию.

Если же отвлечься от избыточных и факультативных компонентов, входящих в состав рассматриваемых многочленных кеннингов мужа, то даже и без привлечения аналогичных перифраз из стихов других скальдов нам будет нетрудно удостовериться в их традиционности. Прежде всего мы найдем немало общего уже в самой их структуре. Так, в результате свертывания этих столь различных на первый взгляд кеннингов обнаружится, что муж в них определен через *битву*, *битва* — через *щит* и лишь последние звенья этих цепочек — кеннинги корабля и меча — используют действительно разные возможности развертывания. Кроме того, можно заметить их сходство и на «элементарном» уровне: кеннинги битвы «заклинание *щита*» и «шум *щита*», служащие составной частью этих протяженных кеннингов мужа, не только синонимичны, но и прямо варьируют один и тот же структурный тип. Как нам не раз еще придется убедиться, под индивидуализированной оболочкой таких кеннингов скрывается вполне условное традиционное содержание, более того — и сами способы его организации в значительной степени предопределены традицией.

В висе Торбьёрна привлекает внимание, однако, не только форма поэтических иносказаний: не меньшего интереса заслуживает и их отношение к описываемым референтам. «*Жаждающее древо заклинания священного пути трески битвы*» и «*укрепитель шума возвышающегося солнца верхового жеребца Гриннира*» никак не привязаны к контексту и не содержат решительно никаких указаний на конкретных героев этого стихотворного повествования, а их предметное значение исчерпывается понятием «муж». Между тем, как можно заключить из контекста висы, первое из них должно было относиться к врагу конунга Харальда², а второе, подобно присутствующему в этой строфе хейти *hilmir*, — к самому конунгу. Функция кеннинга в поэтической речи оказывается, тем самым, эквивалентной функции простого скальдического синонима и сводится к замещению обычного существительного. Иначе говоря, насколько бы «протяженной» ни была форма кеннинга, он используется в скальдической поэзии точно так же, как слово используется в языке. Впрочем, мы могли бы пойти и дальше одного лишь сравнения кеннинга со словом и постараться доказать, что кеннинг и на самом деле является *скальдическим словом* и в качестве такового представляет собой основную единицу поэтического языка. Однако для этого нам прежде всего придется ответить на вопрос, в чем именно заключается своеобразие скальдического кеннинга.

В современной теории кеннингов, берущей свое начало в трудах Рудольфа Майсснера и Андреаса Хойслера, кеннингом принято считать двухчастную субстантивную перифразу, состоящую из «основы» (Grundwort) и «определения» (Bestimmung). В то время как структура кеннинга не подлежит обсуждению, в теории кеннингов и по сей день не прекращается спор о природе и существенных характеристиках этой важнейшей поэтической фигуры. Тогда как Майсснер определял кеннинг как «двучленный заместитель существительного обычной речи», «основа» которого не должна равняться обозначаемому целому³, Хойслер, указав на недостаточность этого широкого функционального определения, не позволяющего четко отграничить кеннинг от других типов двучленных перифраз, использовавшихся в германской поэтической традиции, настаивал на том, что кеннингами должны считаться лишь такие «двучленные заместители существительного обычной речи», которые могут быть описаны как «метафора с отклонением» (Metapher mit Ablenkung)⁴. Предложенное Хойслером определение завоевало немалое число сторонников и на сегодняшний день является едва ли не общепринятым. Произошло это не в последнюю очередь потому, что в своей трактовке кеннинга Хойслер опирался на его описание, данное в свое время главным экспертом по всем вопросам скальдической поэтики — автором «Младшей Эдды»⁵.

Итак, если следовать Хойслеру, кеннинг представляет собой двучленную фигуру, образуемую метафорической основой и «отклоняющим» определением: основа в нем служит выражением того, с чем сравнивается референт (т. е. целое), определение же берется из денотативной сферы референта. Используя формулу Хойслера $A = B:C$, где A — целое, B — основа, C — определение, можно продемонстрировать устройство такой метафоры на примере кеннинга корабля *конь моря*: корабль (A) не является конем (B), однако имеет с ним некоторые общие признаки, допускающие возможность сравнения; море (C) не является сферой коня (B), но является сферой корабля (A). Определение «отклоняет», или направляет лежащую в основе метафору в сферу целого, позволяя установить референт кеннинга. Так, если *земля сокола* — это рука, то *земля ожерелий* — это женщина, *земля кита* — море, а *земля духа* — грудь. Данное определение Хойслер использовал прежде всего для того, чтобы отделить «истинный» кеннинг от целого ряда признаваемых ранее кеннингами двучленных перифраз, которые он предложил теперь называть «двучленными хейти». В числе последних

сразу же оказались такие распространенные поэтические обозначения мужа, как *раздаватель запястий* и *вершитель битв*. Поскольку муж в них описывается по его настоящей функции, Хойслер исключил их из системы кеннингов, в то же время другой многочисленный класс обозначений мужа — с наименованиями дерева в основе — был, напротив, причислен к разряду кеннингов, поскольку перифразы типа *ясень битвы* или *тополь шлема* образованы в полном соответствии с правилом «метафоры с отклонением». Подобное разделение не могло не вызвать возражений сторонников широкого взгляда на кеннинг. В самом деле, если сочетания типа *раздаватель запястий* не являются кеннингами, то как понимать тот факт, что они точно так же, как и «признанные» кеннинги (*ясень битвы* и др.), участвуют в развертывании протяженного кеннинга (ср. многочисленные кеннинги мужа в висе Торбьёрна)? Более того, если в своем определении кеннинга как «метафоры с отклонением» Хойслер прямо опирался на Снорри, то почему он оставил без внимания то обстоятельство, что и сочетания типа *вершитель битв* трактуются в «Младшей Эдде» как кеннинги, причем именно к ним возводятся «древесные» кеннинги мужа?⁶ Не следует ли из всего этого, что наряду с метафорическим кеннингом мы должны выделять и «правдивый» кеннинг?⁷ Недостаточность сформулированного Хойслером определения явствовалась и из другого: при ближайшем рассмотрении оказывалось, что с его помощью можно описать не только скальдический кеннинг, но и известную риторическую фигуру, вообще не имеющую отношения к языку германской поэзии, — так называемую *корректированную метафору*⁸.

Вопрос о своеобразии и сущностных характеристиках скальдического кеннинга, не раз обсуждавшийся в ходе затянувшейся дискуссии между сторонниками Майсснера и последователями Хойслера, в результате так и остался открытым. И, как представляется, не случайно. Дело в том, что какая бы из сторон кеннинга ни выдвигалась в качестве основной и определяющей, кеннинг всегда рассматривался лишь как образованная в соответствии с тем или иным правилом *единица поэтической речи*, и при этом отдельно от той реальной системы, элементом которой он являлся⁹. Попытку преодолеть ограниченность такого подхода впервые предпринял Вольфганг Краузе¹⁰.

Краузе заметил, что если следовать существующим определениям кеннинга, то в их разряд должны попасть и слова типа древнеанглийского *hlāford* (из *hlāf-weard* букв. «страж хлеба»), современное *lord* или немецкого *Dampfrob* «паровой конь» (= «паро-

воз»), т. е. наименования, заведомо не принадлежащие к поэтическому языку. Однако не только это отличает их от кеннингов: ни одно из этих имен не допускает варьирования компонентов. Так, мы не можем заменить hlāford на hlāfhleo «защитник хлеба» или вместо Dampfrov употребить в том же значении Rauchhengst («дымовой жеребец») или Schienenmähre («рельсовая кляча»). Между тем, возможность такого варьирования является неперменным свойством кеннинга. На этом основании Краузе предложил свое определение кеннинга, в котором называл его «типичным, принадлежащим поэтической сфере двучленным заменителем существительного обычной речи», имеющим ту особенность, что «используемые в нем понятия могут любым образом варьироваться по определенному образцу», причем «их выбор не зависит от контекста»¹¹.

Краутольным камнем данного определения Краузе считал принцип варьирования, никогда не понимаемый им, впрочем, как необходимое свойство этой поэтической фигуры. Однако не потенциальная возможность варьирования, но его неперменное осуществление составляет одну из центральных характеристик скальдического кеннинга, которая и заставляет видеть в нем *единицу поэтического языка*.

Трактовка кеннинга как элемента поэтической речи, образованного по определенному структурному правилу, — а именно так, хотя и с разных сторон, рассматривали кеннинг Майсснер и Хойслер — предполагает неограниченную свободу его использования. В этом случае скалды не только вольны были бы обозначать с помощью кеннингов все предметы окружающего мира, но и всякий раз создавали бы для этого совершенно новые кеннинги, исключительно в меру своего вкуса или таланта. Ничего подобного, однако, не происходило в действительности, и вместо ожидаемого бесконечного многообразия кеннингов мы видим, как скалды из века в век описывали один и тот же ограниченный традицией круг «героических» понятий (*муж, жена, битва, оружие, корабль, золото и т.п.*), называя при этом женщину *Фрейей богатства*, *Герд ожерелий* или *Хильд колец*, битву — *непогодой меча*, *метелью копий* или *дождем щита*, а корабль — *конем волн*, *скакуном прибоя* или *оленом пролива*. И делали они это вовсе не из-за недостатка изобретательности или превратного представления о том, что такое поэтическое мастерство, как, по-видимому, склонны и до сих пор считать, явно модернизируя скальдическое искусство, некоторые исследователи, усматривающие в стереотипности кеннингов существенный недостаток этой поэзии¹². При-

чина в другом — в том, что, будучи поэзией авторской и, как ни парадоксально это звучит в данном контексте, поэзией, все усилия творцов которой были направлены на создание вычурной и отмеченной печатью индивидуального авторства формы, поэзия скальдов и в формальном отношении оставалась глубоко традиционной¹³. Это своеобразное соединение традиционности с индивидуально-авторским отношением к творчеству и нашло свое законченное выражение в кеннинге.

Едва ли не каждый скальдический кеннинг, какой бы изощренной ни казалась нам его форма, обычно представляет собой не более чем вариантную реализацию готовой традиционной модели инвариантного кеннинга. Скальд не создает новые кеннинги, но лишь постоянно воссоздает известный набор традиционных моделей, придавая им новый словесный облик. Искусство употребления скальдических кеннингов состоит, таким образом, в варьировании их формы. При этом, в отличие от сказителей эпоса, издавна использовавших кеннинги наряду с другими типами формульных выражений и также умевших придавать им различное, но (и это главное) всегда традиционное словесное выражение, варьирование явилось для скальда той единственно возможной формой, в которую могла вылиться его истинно авторская деятельность, направленная на кеннинг. Неудивительно поэтому, что при данном типе творчества варьирование неминуемо должно было вырваться за тесные рамки языковой синонимии и создать новые синонимические средства, способные обслуживать процесс нескончаемого обновления инвариантных моделей. Эта порожденная самим кеннингом синонимия также получила в исландской поэтике наименование *хейти*. Однако в отличие от свободных синонимов-хейти хейти в составе кеннингов синонимичны лишь постольку, поскольку они обладают минимальным набором общих семантических признаков, позволяющих скальду подставлять их в «основу» или «определение» инвариантного кеннинга, и вовсе не являются таковыми вне «приравнивающих» их друг к другу кеннингов. Так, если меч, например, описывается как *огонь битвы/раны/валькирии* или *Одина*, то в ходе варьирования этой традиционной модели скальд может прибегнуть и к наименованиям всего того, что излучает свет: *солнца* (*bensól*, *Göndlar göðull*), *месяца* (*gunnmáni*), *дня* (*bendagr*) или даже *радуги* (*grár regnbogi Hnikars* «серая радуга Хникара»). Точно так же вместо «палки» *доспехов/битвы/крови* или *раны* меч может быть назван *камышом* (*vígreyr*), *шарниром* (*hrælcækjar hjarri*), *веслом* (*benja gæði*) или *оглоблей* (*sárpísl*) *кольчуги/битвы/крови* или *раны*. Создание подобно-

го рода синонимии неминуемо приводит к «раздвоению» слова — употребленное вне кеннинга, оно выступает в своем обычном языковом значении и потому не является хейти, оказываясь вовлеченным в парадигму варьирования кеннинга, оно утрачивает предметное значение и сохраняет лишь классификационное, свидетельствующее о его принадлежности к широкому формальному классу¹⁴. В результате происходит его разрушение как слова, функции слова принимает на себя кеннинг, для которого это колоссальное расширение синонимии имеет столь же необратимые последствия, как и для самих хейти, — он демотивируется и теряет всякую связь с описываемым референтом. Факт демотивированности скальдического кеннинга, снимающий самый вопрос о его «метафоричности», как он был поставлен Хойслером, — снимающий его постольку, поскольку неперенным условием существования метафоры является ее непосредственная мотивированность референтом¹⁵, — может быть проиллюстрирован любым из приведенных здесь кеннингов: и *серая радуга Хникара*, и *день раны* мотивируются уже только общей моделью — *огонь битвы/раны/валькирии/Одина* и вообще не могут быть соотнесены со своим референтом (мечом), минуя эту модель, — сами по себе они не имеют с ним никаких общих признаков¹⁶.

Именно такой кеннинг нередко сравнивают с загадкой¹⁷. Еще больше похожат на загадки кеннинги, образованные по моделям, определенным в которых служит часть описываемого целого (ср., например, кеннинги меча *hjalta vöndr* «прут рукояти» и *slíförlogi* «огонь ножен» или кеннинги корабля *sólbyrðis elgr* «лось планшира» и *húns hestr* «конь верхушки мачты»). Подобные модели, по-видимому, вторичны: они изначально не предполагают никакого конкретного образа и строятся по совершенно формальной схеме. И все же не характер определения позволяет без труда установить значение такого кеннинга — в отличие от загадки кеннинг вообще не предполагает разгадывания. Отождествление кеннинга с описываемым целым осуществляется не путем расшифровки, но путем соотнесения его с инвариантной моделью, что прежде всего требует владения скальдической формой и применения вытекающих из этого конкретных знаний — условий, аналогичных тем, которые необходимы для узнавания значения слова носителем языка. Не случайно поэтому скальдами были выработаны особые приемы зашифровки, или «запрятывания в стихи» (*fela í skáldskap*) тайного содержания: кеннинг как таковой был для этого явно недостаточен. Его еще только предстояло превратить в загадку, и сделать это можно было лишь одним способом — путем подмены референта.

Главным приемом затемнения стиха являлась, согласно исландской поэтике, «двусмыслица», так называемый *ofljóst* («слишком ясное»). Суть этого приема заключалась в использовании кеннинга или хейти, описывающего «подставное» понятие, среди синонимов-наименований которого скрывалось слово, «созвучное» подразумеваемому. Так, скальд XII в. Халлар-Стейн описывает «заставившую его остолбенеть» красоту женщины кеннингом карлика «князь кости острова (= камня)» (*holmleggjar hilmir B I 534, 1*), поскольку карлик может быть назван именем любого из представителей этого рода, а значит — и карлика по имени *Litr*, имя которого омонимично слову *litr* «красота». Точно так же в висле, приписываемой Греттиру Асмундарсону (*B II 473, 44*), бурный поток назван «женой Браги», т. е. кеннингом-заместителем имени богини Идун, так как в форме родительного падежа (а кеннинг *Braga kvánar = Íðunnar* употреблен здесь именно в родительном падеже) ее имя созвучно обозначению водоворота (*íða — íðunnar*). Иначе — при помощи одной только игры хейти — создает *ofljóst* один из величайших исландских скальдов, Эгиль Скаллагримссон (ок. 900—983). В последней произнесенной им висле (ок. 980 г.) он называет свои замерзшие пятки «двумя заледеневшими вдовами» (*ekkjjar allkalдар tvær B I 53, 46*), используя созвучие подразумеваемых слов *hœll* «вдова» (синоним *ekkja*) и *hœll* «пятка»¹⁸.

Нетрудно заметить, что создание подобной игры не называемых, но лишь подразумеваемых слов прежде всего требовало знания правил синонимических субституций, иначе говоря, также предполагало искусное владение скальдической формой. Именно на нее, а не на утаивание каких-то особых смыслов, и был обычно направлен прием *ofljóst*, функции которого, независимо от целей, преследовавшихся при его создании, состояли в том, чтобы повысить значимость поэтической формы и продемонстрировать мастерство скальда.

На подмене референта был основан и другой излюбленный прием скальдов — кеннинги, описывающие имена. Пряча имя или часть имени в кеннинг, скальд превращал его тем самым в загадку, разгадать которую можно было, лишь отождествив «означаемое» кеннинга с отдельными частями имени собственного. В «Песни жизни» (*Ævikviða*, XI в.) Греттир называет своего брата Торстейна по прозвищу Дромунд «большим кораблем дальнего моря (*stórskip gaudahafs*), убийцей бога стали и палатой Регина» (*stálgoðs bani ok Regins skáli B I 287, 2*), полностью зашифровывая его имя и прозвище (*drómundr* — корабль, предназначенный для дальнего плавания; «убийца бога стали (= великана)» — кеннинг Тора, имя кото-

рого соответствует первой части имени Þorsteinn; «палата Регина (= карлика)» — кеннинг камня, наименование которого, steinn, совпадает со второй частью имени Þorsteinn). Аналогичным образом Гисли сын Кислого прячет имя убитого им Торгрима в кеннинг *fálu vinar tál-grímr* В I 97, 8 «Грим разрушителя друга великанши», где «друг великанши» = великан, а его «разрушитель» = Тор, имя которого образует первую часть имени Торгрим. Не вдаваясь здесь в цели использования этого приема, далеко не всегда направленного на сокрытие имени¹⁹, можно заметить, что как и в *ofljóst*, в роли «загадки» в подобных случаях выступал вовсе не кеннинг, но понятие, за ним стоящее.

Демотивированность как важнейшее свойство скальдического кеннинга, следующая и из той скромной роли носителя поверхностных, очевидных смыслов, которая отводилась ему в приемах, использовавшихся для усложнения поэтической формы (а у нас есть все основания понимать и самый термин *ofljóst* как указание на ясность плана выражения — «слишком ясное, <чтобы быть истинным>»), в равной мере характерна и для самой обширной группы кеннингов мужа, отвергнутой в свое время Хойслером. Издавна обсуждавшийся в скальдической науке вопрос о «правдивости», а отсюда и возможности отнесения к разряду кеннингов наименований мужа с *póma agentis* в основе вообще теряет всякий смысл при взгляде на кеннинг как на структурно-семантическую модель, осуществляющуюся в серии вариантных воплощений. При таком подходе оказывается, что из всех известных нам типов кеннингов, этот, несомненно, являет собой вершину формализации, поскольку именно в нем находит свое законченное выражение принцип скальдического варьирования. Если перифразы типа *раздаватель запястий* (*hringdeilir*) или *разбрасыватель стпел* (*qrslongvir*) еще могут быть восприняты как обозначения мужа по его настоящей функции, то такие его наименования, как *дергатель*, или *толкатель запястий* (*baughnykkjandi*), *предатель колец* (*hringtællir*), *умертвитель ожерелий* (*menmygðir*), *разбегатель дня канавы* (= золота) (*díks daggennir*) или *вздыматель поля боя* (*sóknvallar svellir*), уже полностью демотивированы. Обычная для других моделей кеннингов субституция хейти, основанная на общности признаков разных тематических рядов, уступает здесь место почти неограниченному словотворчеству, направленному лишь на воспроизведение необходимой словообразовательной формы. Подавляющее большинство подобных «имен деятеля» — а в стихах скальдов их не менее трех сотен — создается исключительно в целях варьирования основы в кеннингах мужа, при этом их семантическая нагрузка минимальна

и сводится главным образом к их грамматическому оформлению. Знаменательно, что именно этот тип кеннингов оказался способным пересекаться с соседними моделями кеннингов мужа — с моделями, имеющими в основе наименование дерева мужского рода или имя языческого божества того же пола. В результате возникает обширная группа гибридных кеннингов с комбинированной основой, где роль суффиксального показателя переходит с *poen agentis* на имя бога или название дерева, которые претерпевают тем самым полную десемантизацию (ср.: *morðlinns hvessimeidr* «оттачива<тель>-дерево змеи битвы (= меча)», *flótta felli-Njörðr* «сокруши<тель>-Ньёрд бегущих» и т. д.)²⁰.

Все сказанное здесь подтверждается не только известной нам скальдической практикой, но и изложением «Младшей Эдды», написанной как руководство для скальдов. Во второй части этой книги, повествующей о поэтическом языке, ее автор перечисляет кеннинги как готовые «наименования вещей», иначе говоря, описывает то, чем располагает традиция, — имеющийся в распоряжении скальдов набор инвариантных моделей, а вовсе не учит правилам их порождения. В сознании скальда должен жить не механизм *создания* кеннинга, но механизм его *воссоздания*, варьирования. И сам Снорри Стурлусон, знаток поэзии и скальд, не является исключением. Не случайно, объясняя в самом начале раздела о кеннингах, как устроена эта поэтическая фигура, он делает это на ложном примере, перетолковывая в качестве кеннингов двучленные мифологические имена Одина (ср.: *Sígtýr* «победный бог» — *síg-Týr* «Тюр победы»²¹), унаследованные скальдическим языком от эпической традиции²². Нам остается лишь гадать, заметил ли Снорри, что, вопреки ожиданиям, вместо кеннинга первого из асов, «всеотца» Одина, он произвел обычный кеннинг мужа (ср. «Бальдр битвы» или «Фрейр щита»). Вполне возможно, что нет, поскольку, как и любому скальду, создающему свои кеннинги не по правилу, а по традиционному образцу, ему едва ли была привычна процедура анализа внутренней структуры кеннинга. Впрочем, нельзя исключить и другую возможность: что автор «Младшей Эдды» сознательно «морочил» будущего Гюльви — неискушенного читателя, которому так или иначе не положено было пользоваться общим правилом создания кеннингов.

Поэтому и отведенный кеннингам раздел «Языка поэзии» — это перечень существующих в традиции инвариантных моделей и объяснение их происхождения. Повторяемый из главы в главу вопрос о том, почему тот или иной денотат описывается в поэзии посредством таких-то кеннингов, — отнюдь не только дань форме

средневекового ученого трактата или повод рассказать то или иное предание. Отсутствие необходимости (а часто и утрата самой возможности) прямой референции вариантного кеннинга, привело к тому, что первоначальная мотивированность инвариантного кеннинга, в силу ее абсолютной неактуальности, была забыта, а потому и вовсе неизвестна скальдам. Это недостающее звено в цепи, связывающей кеннинг с мифом или преданием, и пытается восстановить Снорри, давая объяснения традиционным моделям. При этом демотивированность скальдического кеннинга находит отражение не только в самой необходимости разьяснять, почему золото называют «посевом Краки» или «помолом Фроди», но и в конкретных этимологиях Снорри. Так, в одном месте он говорит, что золото называют «огнем всех вод» потому, что оно освещало, подобно огню, пиришественную палату морского великана Эгира²², в другом — что золото называют «огнем руки» потому, что оно красное²³. Поскольку же известны кеннинги золота, описывающие его как «огонь Рейна» (*Rínar bál*, *Rínfúgr* и т. д.), можно предположить, что мотивировка кеннинга «огонь всех вод» могла быть совсем другой: он вполне мог восходить к преданию о кладе Нифлунгов, спрятанном в Рейне. Которому из этих объяснений отдать предпочтение? В плане диахронии этот вопрос принципиально неразрешим, в плане же синхронии приемлемы оба объяснения, поскольку *Rín* — такое же хейти «вод», как *ægír* или любое другое наименование водоема.

Нельзя не вспомнить в этой связи и часто цитируемое объяснение происхождения «древесных кеннингов» мужа и жены из кеннингов, имеющих *nomina agentis* в основе, как следствия использования омонимии слов *geunir*⁽¹⁾ «испытатель» и *geunir*⁽²⁾ «рябина», *viðr*⁽¹⁾ «вершитель» и *viðr*⁽²⁾ «дерево», *selja*⁽¹⁾ «подающая» и *selja*⁽²⁾ «ива», *lág*⁽¹⁾ «расточительница» и *lág*⁽²⁾ «сваленное дерево»²⁴. Это остроумное толкование двух наиболее употребительных моделей кеннингов полностью несостоятельно в плане диахронии: кеннинги женщины с *nomina agentis* в основе отсутствуют, тогда как связанное с олицетворением уподобление мужчины и женщины деревьям засвидетельствовано в самых различных культурах, причем и скандинавы не составляют здесь исключения: сам же Снорри пересказывает в «Видении Гюльви» миф о первых людях — Аске («ясене») и Эмбле («иве?»). Однако в плане синхронических связей в системе кеннингов объяснение в духе «двусмыслицы» (*ofljóst*) вполне оправдано и наилучшим образом демонстрирует полную немотивированность скальдического кеннинга. Впрочем, автор «Младшей Эдды» и не видел ничего предосудительного в том, что-

бы объяснять один и тот же кеннинг то так, то этак. На это указывает его трактовка кеннинга поэзии *корабль карлов*: сообщая в одном месте, что поэзию называют так потому, что «тот мед (имеется в виду мед поэзии. — Е.Г.) помог им <карликам Фьялару и Галару> бежать смерти на морской скале, <куда их посадил великан Суттунг>»²⁵, Снорри вслед за тем вновь отдает предпочтение «двусмыслице», говоря, что ««кораблем карлов» поэзию называют теперь потому, что некоторые названия кораблей (lǫð) созвучны названиям пива (lǫð)»²⁶.

Таким образом, характер и разнообразие «этимологий», приводимых ученой поэтикой, может лишь подтвердить вывод, следующий из всех доступных нам свидетельств скальдической практики: варьирование традиционных моделей и обусловленная им демотивированность и являются теми наиболее существенными свойствами и признаками скальдических кеннингов, которые позволяют отделить их от всех прочих типов двучленных перифраз, когда-либо употреблявшихся в германской поэзии.

Они же определяют состав и устройство образуемого кенningами поэтического языка.

Система кеннингов

Не вызывает сомнений, что система, основанная на поистине безграничном формальном варьировании заданных инвариантных моделей, неизбежно должна была ограничивать как самый набор этих моделей, так и число понятий, ими описываемых. Именно так и обстояло дело в действительности — скальдические кеннинги «зашифровывают» лишь сравнительно небольшой, отобранный традицией круг понятий, главным образом относящихся к героической сфере, причем для этого используется весьма ограниченный набор средств — инвариантных кеннингов. Эти традиционные инвариантные модели отнюдь не обособлены друг от друга, вместе они образуют единую, построенную по иерархическому принципу систему скальдических кеннингов, которая может быть представлена в виде пирамиды. Вершину ее занимают кеннинги мужа-воина — главного персонажа героического мира, ниже располагаются кеннинги женщины, богов и правителей: последние по значимости для поэтического языка, несомненно, уступают кенningам мужа и даже могут ими замещаться; еще ниже помещаются кеннинги битвы, оружия, золота и корабля — важнейшего атрибута скандинавских воинов — викингов. За ними следуют кеннинги птицы и зверя бит-

вы (ворона и волка), крови и труп. На нижних «этажах» этой пирамиды располагаются кеннинги моря и неба, огня и змеи, поэзии и скальда, а в основании — довольно пестрый набор денотатов и представляющих их моделей: здесь мы найдем кеннинги руки и груди, духа и сердца, земли и камня, зимы и лета и некоторые другие. Как видим, описываемые кеннингами понятия вполне «предметны»: за немногими исключениями, в этой системе вообще не нашлось места моделям с абстрактным значением.

Построенная в целом как иерархия означаемых, система кеннингов обнаруживает такое же устройство и на уровне отдельных подсистем, или микросистем инвариантных моделей, описывающих отдельные понятия. Существование синонимичных кеннингов облегчает стоящую перед скальдом задачу, предоставляя ему свободу выбора, а значит — и расширяя возможности скальдического варьирования, однако в отличие от принципиально открытого парадигматического ряда, образуемого варьированием каждого отдельного кеннинга, синонимичные модели всегда составляют конечный, закрытый и нередко неравноценный по реальному употреблению входящих в него членов ряд. Традиция, тем самым, не только ограничивает набор «однопредметных» моделей, но и осуществляет их ценностный отбор, помещая одни кеннинги в центре той или иной подсистемы, а другие — на ее периферии.

О том, что язык кеннингов не сводится к сумме инвариантных моделей, но, действительно, представляет собой систему, свидетельствуют и многообразные детали его устройства. Прежде всего оказывается, что входящие в его состав кеннинги зачастую тем или иным способом соотносятся друг с другом. Так, если небо именуют *крышей земли* (*vallgræfr*), то земля может быть названа *дном неба* (ср.: *vindkers botn* «дно сосуда ветров»), точно так же если море — это *земля рыбы* или *земля водяной птицы* (*álvangr* «луг утря»; *svanfold* «земля лебедя»), то земля — это *море зверя* (*elgver* «море лося»). Подобные модели образованы в точном соответствии с описанным Аристотелем принципом аналогических обозначений. Другие кеннинги связаны между собой как пары антонимов (*погибель змей* = зима — *пощада змей* = лето; *огонь руки* = золото — *холод/снег руки* = серебро). Существенно при этом, что с наибольшей последовательностью принцип соотносительности проводится в центральных моделях: тогда как мужа обозначают именем кого-либо из богов или (в синонимичном кеннинге) наименованием дерева мужского рода, прибавляя к ним в качестве определения хейти богатства (*Ньёрд запястий, клен золота*), женщину, соответственно, принято называть именем той или иной богини или наименованием де-

рева женского рода, присоединяя к ним те же определения (*Нанна колец, липа ожерелий*). Принцип соотносительности превращается тем самым в другой, и притом важнейший, принцип образования кеннингов — принцип разграничения моделей. Широчайшее развитие синонимии имеет свою оборотную сторону: в системе кеннингов нет и не может быть места полисемии. Из этого следует, что каждый кеннинг должен быть надежно отграничен от другого. Именно поэтому, например, кеннинг меча *палка битвы/щита* или *доспехов* не допускает вовлечения в парадигму своего варьирования наименований живых деревьев, употребляющихся в соседних с ним «древесных» кеннингах мужа с теми же определениями (*тополь шлема, ясень битвы*), а кеннинг мужа, в свою очередь, избегает использовать обозначения бревен и прутьев, характерные для кеннингов меча²⁷.

Системный характер языка скальдических кеннингов находит и другие, не менее яркие проявления, до сих пор ускользавшие, однако, от внимания исследователей. Мы сможем обнаружить их, только если внимательнее приглядимся к обозначенному выше кругу «идей», воплощаемых этим языком, — к традиционно описываемым посредством кеннингов денотатам. Уже из приведенного выше неполного их перечня следует, что «означаемые» кеннингов — это, с одной стороны, центральные понятия героического мира, образующие костяк этого, как нам еще предстоит убедиться, непростого организма, а с другой — более или менее случайные денотаты, роль и место которых в системе, принципиально ограничивающей свой состав, не могут быть исчерпывающе объяснены тематическим разнообразием поэзии скальдов. Напротив, именно исходя из этого разнообразия, а главное — из того факта, что система кеннингов не сводится «без остатка» к описанию основных героических понятий, мы вправе поставить вопрос о принципах отбора кеннингов, занимающих нижние этажи этого здания. В самом деле, чем объяснить, что в поэзии, постоянно прославляющей ратные подвиги конунгов-завоевателей, кеннинги земли употребляются значительно реже, нежели, к примеру, кеннинги змеи, а кеннингам коня в ней и вовсе не нашлось места? Или почему, например, мы не находим в этой системе, наряду с кеннингами моря, также и кеннингов рыбы? Эти вопросы вполне правомерны хотя бы уже потому, что за пределами системы традиционных инвариантных моделей, в качестве скальдических окказионализмов, мы встретим и кеннинг коня (ср. у Сигвата Тордарсона: *rastar knögr B I 254*, 2 «корабль дороги»), и кеннинги рыбы (у Сигвата же: *leugjar eitrir ormr B I 246*, 1 «ядовитая змея моря» или у

Кормака Эгмундарсона: *dikis bokkr B I 83, 59* «козел канавы»), образованные по аналогии с хорошо известными моделями кенниггов корабля и змеи²⁸. И тем, и другим, однако, суждено было остаться единичными кеннингами, не востребуемыми скальдической традицией. И, как представляется, не случайно.

Объяснение этих и подобных странностей в отборе означаемых «второго ряда» станет возможным, если мы будем исходить из строения кеннинга как поэтической фигуры. Как уже приходилось отмечать, анализируя вису Торбьёрна, неперемнная двухкомпонентность кеннинга не предполагает его двучленности: скальдический кеннинг обладает способностью к развертыванию и превращению в многочленный кеннинг, *rekit*. Исландская поэтика, однако, не ограничивается выделением двучленного и многочленного кеннинга. Согласно Снорри, кеннинги бывают трех видов. «Первые называются кеннингами (*kenningar*), вторые *tvíkennt* (“дважды охарактеризованный”), третьи — *rekit* (“протяженный”)». Кеннинг — это когда битва названа *шумом копий* (*fleinbrak*), *tvíkennt* — это когда меч назван *огнем шума копий* (*fleinbraks fúr*), а *rekit* — то, что еще длиннее²⁹. Условием развертывания обычного двучленного кеннинга в *rekit* является, таким образом, возможность замены его второго компонента («определения») кеннингом. В результате возникает *tvíkennt*, а в случае последующих замен — четырех-, пяти- или шестичленный *rekit*. При этом предел развертывания многочленного кеннинга устанавливается не только характером определения каждого следующего кеннинга в цепочке, но и протяженностью того стихового пространства, рамками которого должно быть ограничено любое минимальное поэтическое высказывание, — скальдической полустрофой («хельмингом»). Имея в виду последнюю, собственно стиховую, границу, Снорри запрещает скальдам «протягивать *rekit* дальше пяти кеннингов», хотя, как он замечает, «это и встречается у древних скальдов»³⁰.

Многочленный кеннинг стал, таким образом, своеобразной точкой пересечения различных двучленных моделей — в его составе они неизбежно должны были вступить в прямое взаимодействие друг с другом. При этом необходимость постоянно выступать в роли строевых элементов поэтической фигуры иного, «высшего» порядка не могла не дать и нового импульса для еще более тесного сплочения их в систему взаимозависимых наименований. В сущности, именно многочленный кеннинг и явился тем инструментом, при помощи которого были окончательно сведены воедино все ее составные части. Разумеется, тот факт, что возможность развертывания простого кеннинга в *rekit* оказалась поставленной в

прямую зависимость от существования двучленных моделей, способных замещать его «определение», прежде всего должен был обусловить строение самого протяженного кеннинга, ограничив его реальным составом скальдического языка. Однако со временем это же обстоятельство, судя по всему, превратилось в фактор, способный оказывать обратное влияние на эволюцию системы двучленных кеннингов. Так, мы можем быть почти уверены в том, что особое развитие или, напротив, полное отсутствие моделей, описывающих те или иные второстепенные понятия, может быть непосредственно связано с возможностью или невозможностью использовать их в процессе развертывания многочленного кеннинга. Поскольку корабль, например, называют *конем моря*, а море — *землей морского конунга*, скальд может назвать корабль *конем земли морского конунга* (ср.: Meita vallar vigg), однако использованное в этом кеннинге понятие *конь* никогда не выступает в роли «определения», а значит и не подлежит развертыванию. Неудивительно поэтому, что в языке скальдов вообще не нашлось места кеннингам коня. Подобным же образом можно объяснить отсутствие в системе кеннингов и других «второстепенных» моделей, не нужных структуре многочленного кеннинга.

Нельзя не заметить, что отбор моделей в целях использования их в составе многочленного кеннинга — это прежде всего свидетельство особой его ценности для поэзии скальдов. Несомненно и то, что именно в создании протяженного кеннинга и должно было ярче всего проявиться мастерство скальда. Впрочем, следует ли из всего этого, что скальдический *rekít* был всецело свободным соединением двучленных кеннингов, традиционность которых не могла в таком случае не преодолеваться непредсказуемостью и индивидуальным характером их каждого нового «сплава»? Можно быть заранее уверенными в том, что в стихах скальдов нам непременно встретятся кеннинги, демонстрирующие именно такое устройство, однако они будут безусловным исключением из некоего общего, выработанного традицией правила развертывания многочленного кеннинга, которое нам еще только предстоит установить. Но что же именно заставляет подозревать, что и *rekít*, подобно двучленному кеннингу, не был ни сугубо «авторским» творением скальда, ни тем свободным «речевым» образованием, каким он представляется при первом с ним знакомстве?

Прежде всего оказывается, что в устройстве протяженного кеннинга заложен простейший, безотказно действующий механизм его расшифровки, вовсе не предполагающий процедуры последовательного свертывания многоступенчатого «определения». Так,

для того, чтобы разгадать даже самый длинный (семичленный) скальдический *rekit*, составленный в XI в. скальдом Тордом Сэрессоном, *pausta blakks hlémána gífrs drífu gímslóngvir* «разбрасыватель огня метели великанши укрывающего месяца коня корабельного сарая» (В I 302, 1), аудитории скальда вовсе не требовалось выяснять, что «конь корабельного сарая» — это *корабль*, «укрывающий месяц корабля» — это *щит* (здесь будет нелишне вспомнить аналогичное соединение двучленных моделей в висе Торбьёрна!), «великанша щита» = *секира*, «метель секиры» = *битва*, «огонь битвы» = *меч*, а «разбрасыватель меча» = *муж*, — достаточно было найти его «основу», недвусмысленно указывающую на то, что это — кеннинг мужа. Таким же способом устанавливается значение и подавляющего большинства других протяженных кеннингов. В многочленном кеннинге подрывается тем самым изначальная и неперемнная двухкомпонентность кеннинга: тогда как в двучленном кеннинге именно определение, а не основа относит кеннинг в сферу целого — описываемого им понятия (*огонь неба* = солнце, *огонь битвы* = меч, *огонь моря* = золото), в протяженном кеннинге определение утрачивает свою прямую «утилитарную» функцию и по существу превращается в орнаментальный член. Скальдический *rekit* поэтому может быть уподоблен руническому змею на памятных камнях эпохи викингов: как и последний, он образуется сложным переплетением значимых (соответственно: несущих надпись) и украшающих, но не привносящих никаких новых смыслов компонентов. Ценность такого многочленного определения уже не в том, что благодаря ему мы устанавливаем значение кеннинга, а в демонстрации мастерства скальда.

Означает ли сказанное, что протяженный кеннинг изначально устроен принципиально иначе, нежели простой, двучленный кеннинг, имеет какую-то другую структуру? Вовсе нет. Все возможные «деформации», сопровождающие развертывание двучленного кеннинга в *rekit*, коренятся в закреплённой традицией употреблении многочленного кеннинга. Прежде всего оказывается, что многочленные кеннинги применяются лишь к весьма узкому кругу референтов, причем в подавляющем большинстве случаев протяженный кеннинг — это кеннинг *мужа*. В основе же кеннингов мужа, как мы знаем, используются лексические группы, никогда не употребляющиеся в составе других кеннингов: имена богов, названия деревьев, *nomina agentis*. Неудивительно поэтому, что основа любого кеннинга мужа уже сама по себе обладает свойством указывать на его целое. Логическим следствием такого устройства, превращающего определение кеннинга в избыточный и орнамен-

тальный член, стали то и дело появляющиеся «полукеннинги» (pollr, lundr), т. е. кеннинги, представленные одной лишь основой. Существенно при этом, что указанное свойство кеннингов мужа не является уникальным: аналогичным образом устроено большинство кеннингов женщины, многие кеннинги битвы или, например, кеннинги ворона. Очевидно, однако, что хотя такое устройство кеннинга не имело особого значения для системы двучленных моделей и потому вовсе не культивировалось ею, оно приобретало несомненную ценность для протяженного кеннинга, поскольку облегчало его расшифровку. Вероятно, поэтому мы наблюдаем явную тенденцию разворачивать в *rekít* именно такие двучленные модели, основа которых и без помощи определения недвусмысленно указывает на обозначаемое целое. Едва ли случайно, например, что среди протяженных кеннингов *жены* мы не найдем ни одного пятичленного кеннинга (а это самые длинные кеннинги женщины), который имел бы в основе хейти земли, т. е. синонимы, употребляющиеся также и в кеннингах золота: более того, такая основа редко встречается и среди четырехчленных кеннингов женщины, также предпочитающих имена богинь или наименования деревьев (ср.: *fjarðar elgs fúrvangs Hlln B I 101, 25* «Хлиг огня луга лося фьорда» или *svanteigs elda björk B II, 214, 13* «береза огня земли лебедя»). Точно так же не должны были представлять никакой трудности для понимания и такие кеннинги *битвы, меча и ворона* как, например, *hjórlautar hyðjar þing B I 123, 31* «сходка огня лощины меча» = *битва*, *skjaldar Hrundar handa hnigreyrr B I 106, 4* «тонущий камыш рук Хрунд щита» = *меч*, *sára þorns sveita svanr B I 90, 1* «лебедь пота шипа раны» = *ворон*: основа каждого из них обладает свойством указывать на строго определенный денотат.

Мы видим, таким образом, что структура протяженного кеннинга обнаруживает определенную зависимость от выполняемой им функции «заменителя существительного обычной речи»: сложность этой новой поэтической фигуры привела к возникновению дополнительных ограничений, призванных облегчить ее расшифровку. Впрочем, только ли аудитория должна была испытывать на себе «послабляющее» воздействие вынужденных и, вероятно, лишь со временем вырабатываемых традиционных правил? Ведь если у нее и не было прямой нужды шаг за шагом свертывать многочленные определения протяженных кеннингов, скальд, со своей стороны, был поставлен в существенно иные условия: он должен был правильно развернуть *rekít*. Или традиция и здесь располагала особыми средствами, которые должны были облегчить стоящую перед скальдом задачу?

Об одном таком правиле, записанном в «Младшей Эдде», нам уже приходилось упоминать выше: Снорри не рекомендует скальдам протягивать *rekit* дальше пятого кеннинга, дабы не «выйти из размера». На поверку же оказывается, что самые распространенные протяженные кеннинги еще короче — это четырехчленные кеннинги, образуемые соединением только трех кеннингов. Анализ структуры таких четырехчленных кеннингов, большинство из которых служат поэтическими обозначениями мужа и жены, позволяет обнаружить и общий механизм их устройства: как правило, они представляют собой отнюдь не результат свободного нанизывания различных двучленных кеннингов, но содержат готовые их «блоки» — модели *трехчленных кеннингов*, не случайно выделенные исландской поэтикой в особый разряд наименований — *tvíkennt*.

Что же дает основание полагать, что система кеннингов, помимо простых, двучленных моделей, включала в себя также и образования «второго порядка» — модели *трехчленных кеннингов*, иначе говоря, отобранные традицией, устойчивые и постоянно воспроизводимые скальдами комбинации первичных двучленных моделей? Прежде всего, разумеется, их повторяемость. Так, к примеру, едва ли можно считать простым совпадением многократно встречающееся соединение кеннинга битвы *непогода щита* с кеннингом щита *стена/ограда валькирии* или *битвы*, употребляемое отдельно (в качестве *tvíkennt* битвы) или в составе четырехчленных кеннингов мужа: *Hildar garða hríð B I 210, 3* «непогода ограды Хильд», *víggarðs veðr-eggjandi B I 514, 2* «оттачиватель непогоды ограды битвы», *Göndlar veggjar glygg-Freyr B I 508, 41b* «Фрейр урагана стены Гёндуль» и т. д. И не только это. Как правило, подсистема простых двучленных кеннингов, описывающих тот или иной денотат, содержит несколько изначально равноправных и взаимозаменяемых моделей. Скальд может по своему вкусу или в соответствии с потребностями стиха назвать, например, руку *ветвью плеча* или *землей колец*, *нуждой лука* или *землей сокола*. Однако если посмотреть, как реально используются эти модели в процессе развертывания протяженного кеннинга, то окажется, что они не равны и не взаимозаменяемы. Из всех двучленных кеннингов руки в составе *tvíkennt* золота регулярно употребляется только один — *земля сокола* (золото = *огонь земли сокола*), основная функция которого в скальдической традиции и сводится к тому, чтобы «обслуживать» этот трехчленный кеннинг: из 69 известных нам случаев использования кеннинга руки *земля сокола* лишь 19 употреблены свободно, в качестве перифрастических наименований ру-

ки, все же остальные являются составной частью трехчленных кеннингов золота. Место этой модели в подсистеме кеннингов руки и в системе кеннингов в целом определяется, таким образом, возложенной на нее ролью вспомогательного звена в одном из трехчленных кеннингов золота. Впрочем, и последний обычно не употребляется самостоятельно: только пятая часть таких *tvíkennt* используется как кеннинги золота, все же остальные входят в четырехчленные кеннинги мужа и жены (ср.: *haukstorbær fúr sendir B I 365, 1* «рассылатель огня земли сокола», *hauka hökklífs elds átt B I 155, 21* «посланец огня высокой скалы сокола», *öglis stéttar elds þella B I 110, 4* «сосна огня дороги сокола»). Аналогичным образом — также преимущественно в составе *tvíkennt* золота, образующих «определение» четырехчленных кеннингов мужа и жены, — употребляется в скальдической традиции и кеннинг змеи рыба земли (ср. в кеннингах жены: *lyngs leynisika strindar lind B I 388, 4* «липа земли скрывающейся рыбы пустоши», *akrs síka fitjar Njörun B I 487, 34* «Ньёрун земли рыбы пашни»). Знаменательно при этом, что, выступая в составе таких трехчленных блоков, кеннинг змеи не реализует предоставленную ему системой кеннингов возможность развертывания и не заменяет свое определение (земля) соответствующим двучленным кеннингом. Последнее обстоятельство может служить наилучшим доказательством того, что перед нами действительно инвариантные комбинации двучленных моделей, а не свободные цепочки простых кеннингов: раз и навсегда сформированные трехчленные определения кеннингов мужа и жены уже не нуждались в очередной ступени развертывания. Именно этим должно объясняться отсутствие в системе кеннингов двучленных наименований сокола и рыбы (ср. использующие кеннинг моря традиционные *tvíkennt* золота типа *огонь палаты/земли рыбы* в составе кеннингов женщины: *lýskála bála Ilmr B I 600, 30* «Ильм огня палаты трески», *hnyssings teigs elda Lofn B II 574, 18* «Ловн огня земли рыбы») или неразвитость и, соответственно, «низкое» положение в общей иерархии подсистемы кеннингов земли: хотя все эти понятия и могли бы участвовать в сложном построении, именуемом *rekitt*, они оказались ненужными традиционным трехчленным моделям — «определениям» многочленных кеннингов.

Не большей свободой, если судить по совершенно идентичным схемам их развертывания, обладали и более длинные, пятичленные, кеннинги мужа³¹ (ср., например, *hrægammis sævar *stara greddir B I 346, 30* «кормилец скворца (= ворона) моря (= крови) стервятника трупa (= ворона)» и *benja vala fenskuís fœðir B I 574, 27*

«кормилец чайки (= *ворона*) болота (= *крови*) сокола раны (= *ворона*)» или *hlífarr þeys stökkvífúra stalls* stýrir* *B I 570, 12* «управитель опоры (= *щита*) движущегося огня (= *меча*) ветра щита (= *битвы*)» и *elds þrumu brands landa ýtir* *B II 485, 7* «гонитель земли (= *щита*) огня (= *меча*) шума меча (= *битвы*)». Определения таких кеннингов к тому же сплошь и рядом тавтологичны, они повторяют одни и те же понятия или даже модели, их описывающие: *муж*-[*ворон* — *кровь* — *ворон*], *муж* -[*битва* — *меч* — *битва*], *муж*-[*щит* — *битва* — *щит*] и т. д. Можно предположить, что подобная кольцевая структура многочленного определения вовсе не была сознательно изобретенным приемом разворачивания протяженного кеннинга, таким преднамеренным вращением по кругу (хотя нельзя не отметить ее удивительного подобия скандинавскому орнаменту той же эпохи). Скорее всего, новое формальное «открытие» скальдов явилось естественным и невольным результатом использования — на этот раз уже сочетаний — все тех же трехчленных блоков. Тогда как создание четырехчленного кеннинга требовало лишь присоединения к основе готового трехчленного блока-определения, пятичленный кеннинг образуется соединением двух трехчленных моделей, одна из которых включает в себя и основу протяженного кеннинга (ср. структуру приведенного выше кеннинга мужа: *кормилец птицы крови* + *жидкость птицы трупа* (= *кровь*) или устроенный аналогичным образом кеннинг *Áta mars fannar fák-rennandi* *B I 198, 2* «гонитель коня (= *корабля*) сугроба (= *волны*) коня Ати (= *корабля*)», также складывающегося из двух традиционных блоков: *гонитель/управитель коня моря* + *земля/опора коня морского конунга* (= *море*)). Соединение подобных трехчленных моделей, зачастую составленных из одних и тех же элементов, и приводило к созданию «кольцевого» определения протяженного кеннинга.

Итак, система кеннингов обнаруживает значительно более сложное и *слаженное* устройство (любое усложнение которого, впрочем, было направлено на облегчение сочинения скальдических стихов!), чем мы могли бы предположить заранее: над уровнем двучленных моделей возвышается уровень их традиционно отобранных комбинаций — моделей трехчленных кеннингов, обслуживающих самую ценную поэтическую фигуру — многочленный *gekit*. Устроенный таким образом язык кеннингов, при всех возможных индивидуальных отклонениях от него, порожденных авторским характером скальдического творчества, явился тем универсальным механизмом, который оказался способным обеспечивать пятисотлетнюю устойчивость и преемственность скальдической традиции.

До сих пор, говоря о языке скальдической поэзии, мы видели свою задачу в том, чтобы представить его как систему взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, действующую как единый слаженный «коммуникативный» механизм, и почти совсем не касались проблемы эволюции этой системы. Настало время переместить фокус исследования в область диахронии.

Проблема эволюции скальдического языка представляется существенной прежде всего потому, что в отличие от безличной традиции сказителей эпоса язык скальдов создавался творчеством поэтов, осознающих свое личное авторство и мастерство. Естественно, перед нами встает вопрос о роли и вкладе отдельных скальдов в его формирование и о представлении об этой роли в традиции. Сразу же необходимо заметить, однако, что проблема происхождения системы кеннингов как таковой не поддается изучению. Мы застаем язык кеннингов уже сложившимся и не имеем возможности проследить его генезис. Впрочем, проблема эволюции языка кеннингов и не должна сводиться к вопросу о его генезисе.

На протяжении своей полутысячелетней истории язык скальдов не мог быть вообще свободным от какого бы то ни было развития, в нем неизбежно должны были происходить изменения. Самые существенные из этих изменений хорошо известны, они имели место в переломную эпоху христианизации Скандинавии. Так, с принятием христианства, после 1000 г. и особенно во второй половине XI— начале XII в. из стихов скальдов на время почти вовсе исчезают кеннинги, содержащие имена мифологических персонажей. Прежде всего избегается упоминание имен языческих богов и богинь³². Это отступление от традиционного употребления затрагивает многие — и в первую очередь центральные — модели, использующие в своем составе мифологические имена: кеннинги мужа, жены, битвы, оружия и т. д. В результате перестает употребляться и одна из упоминавшихся ранее моделей кеннингов мужа — с комбинированной основой (тип *flóttu felli-Njörðr*).

«Мифологические» кеннинги прежде всего исчезают из придворной поэзии — это объясняется не столько свободным выбором скальдов, отказавшихся от поклонения языческим божествам и принявшим новую веру, сколько тем, что, приезжая из Исландии ко двору христианских конунгов и рассчитывая занять при них то место, которое традиционно занимали при норвежских правителях их предшественники начиная с первого исторического скальда Браги Старого, скальды сталкивались с совершенно новой

для себя ситуацией и были вынуждены к ней приспособливаться. Известны случаи, когда христианские конунги вообще не желали выслушивать посвященные им скальдические песни. Когда Сигват Тордарсон, в дальнейшем первый придворный скальд и ближайший сподвижник Олава Святого, впервые явился к этому конунгу и попросил разрешения исполнить хвалебную песнь в его честь, Олав сказал, что не хочет, чтобы о нем сочиняли стихи, и не любит слушать скальдов³³. Несколькими десятилетиями раньше, в конце X в. такая же история произошла при дворе первого норвежского христианского конунга с другим скальдом. Халльфред Оттарссон вынудил Олава Трюгтвасона выслушать сочиненную в его честь драпу (и заслужил тем самым свое прозвище — Трудный Скальд), пригрозив, что в противном случае он забудет преподанное ему конунгом — его крестным — христианское учение³⁴. В следующем за этим эпизоде саги рассказывается о том, как конунг заставлял Халльфреда вновь и вновь переделывать стихи, в которых скальд сообщал о своем отказе от поклонения богам и новой вере в Христа: в висах Халльфреда конунгу не понравилось то, что он «слишком много думает о богах»³⁵. В одной из этих заслуживших неодобрение конунга вис Халльфред прямо говорит о связи унаследованного им от предков древнего поэтического искусства с культом Одина («Все люди создавали песни, / чтобы завоевать благосклонность Одина; / я помню превосходные / творения наших предков...» В I 158, 7)³⁶.

Произошедшее во время христианизации изменение отношения к поэзии скальдов, безусловно, вызывалось тем, что эта поэзия была изначально и нерасторжимо, на уровне самого языка, связана с язычеством. Описывал ли скальд сцены из жизни богов, изображенные на подаренном ему щите, или отвечал насмешливой висой на выпад противника, воспевал ли он подвиги правителя или жаловался в стихах на утрату возлюбленной, он всегда говорил на языке, весь образный строй которого был традиционно основан на языческой мифологии. Не случайно поэтому, предпринятая под давлением христианских конунгов попытка «демифологизации» поэзии скальдов привела к тому, что скальды вообще стали меньше использовать кеннинги. В XI в. наблюдается общая тенденция к упрощению скальдического языка, ярче всего проявившаяся в творчестве Сигвата.

Традиционный характер скальдического искусства не мог, однако, не препятствовать этой тенденции. Даже принявшим новую веру скальдам XI в., несмотря на все их старания, не удалось полностью изгнать из своих стихов имена мифологических персона-

жей. И Сигват, и Оттар Черный, и Арнор Тордарсон (последний, по-видимому, впервые вводит в скальдический обиход ряд христианских кеннингов) не раз употребляют в своих стихах перифразы с именами Одина. Особенно много «мифологических» кеннингов в висах Ховгарда-Рэва. В сохранившемся небольшом отрывке поминальной песни о Гицуре Скальде Золотых Ресниц (ок. 1031), погибшем в 1030 г. вместе с Олавом Святым в битве при Стикластадире, Скальд Рэв употребляет целый ряд таких кеннингов (*В I 295, 2, 1—3*): *Hǫgars bál* «огонь Высокого (= Одина)» = меч; *Draupnis dǫgg-Freyr* «Фрейр росы Драупнира (= золота)» = муж; *heilagt full hrafnásar* «священная чаша бога ворона (= Одина)» = поэзия; *stafna jarðar leiptra Baldr* «Бальдр молнии земли штевня» = муж («земля штевня» = море; его «молния» = золото). В последней строфе Рэв прямо обращается к Одину (*Val-Gautr* «Гауту павших»), вознося хвалу верховному асу за дарованное ему поэтическое искусство (*Fals veigr* «напиток Фаля (имя карлика)» = кеннинг поэзии). Столь необычное для скальда XI в. нагромождение «мифологических» кеннингов заставляет предполагать, что эти стихи были сочинены Ховгарда-Рэвом еще до его прибытия в Норвегию, в Исландии, где скальды, не испытывая давления со стороны аудитории, по-прежнему продолжали использовать старые модели³⁷.

Характерное для поэзии XI—XII вв. вынужденное отступление от традиционного употребления оказалось, однако, временным и не успело привести к сколько-нибудь существенным изменениям в системе кеннингов или тем более к ее деформации. Уже к началу XIII в.³⁸, когда, с одной стороны, укрепились позиции новой веры, а с другой — после появления первых христианских драп, в которых была предпринята попытка применить скальдическую форму к совершенно новым темам и сюжетам, — скальдам не приходилось больше отстаивать своего права на существование при дворах скандинавских правителей, идущая от древнейших времен традиция восстанавливается и «мифологические» кеннинги вновь обретают, казалось бы, навсегда утраченное ими место в стихах скальдов. Мужа снова начинают именовать *Фрейром*, *Ньёрдом* или *Моди меча, брони или битвы*. Что же касается многочисленных имен Одина, то использование по крайней мере части из них в конце XII—XIV в. явно возрастает по сравнению с древней поэзией (*Gautr*, *Próttir*, *Pundr*), некоторые же вообще впервые появляются в этих кеннингах только в поздних стихах (*Sannr*, *Tveggi*, *Prógr*). Не в последнюю очередь это возрождение (обычно его связывают с деятельностью Снорри Стурлусона и его племянников, Стурлы Тордарсона и Олава Белого Скальда, откуда и его название — «Стур-

лунгский ренессанс») объясняется пробуждением антикварного интереса к языческой древности и мифологии, но не только. Причины его могли быть и совершенно обратного свойства. Именно в творчестве поздних скальдов окончательно утрачивается представление о первоначальной мифоэпической основе того или иного кеннинга, происходит полная демотивация их моделей, а считавшиеся ранее языческими и потому изгонявшиеся из поэзии имена мифологических персонажей воспринимаются уже только как факты скальдического языка. Наилучшее свидетельство этому — известное поучение автора «Младшей Эдды», обращенное к молодым поэтам: «Теперь следует сказать молодым скальдам, пожелавшим изучить язык поэзии и оснастить свою речь старинными именами (*forþum heitum*) или пожелавшим научиться толковать темные стихи: пусть вникают в эту книгу, дабы набраться мудрости и позабавиться. Нельзя забывать этих сказаний или называть их ложью, изгоняя из поэзии старинные кеннинги, которые нравились знаменитым скальдам (*hofuðskáldin*). Христианам не следует, однако, верить в языческих богов и правдивость этих сказаний в другом смысле, чем сказано в начале этой книги»³⁹.

Не потому ли скальды без колебаний применяли старые героические кеннинги для обозначения добрых христиан, духовенства и святых? Правда, определением в этих кеннингах уже не могли служить хейти оружия, доспехов или битвы: праведный муж описывался в них исключительно как хранитель или раздаватель богатства. Так, Эйнар Гильссон, исландский скальд XIV в., в стихах о епископе Гудмунде Арасоне называет его «стражем запястья» (*hrings vörðr B II 420, 8*), «Бальдром огня моря (= золота)» (*viðis funa Baldr B II 421, 11*), «разбрасывателем колец» (*bauga slöngvir B II 430, 3*) и т. д., а для обозначения архиепископа даже производит ни на что не похожий кеннинг «архи-Тунд (Тунд — имя Одина) цитадели вина (= чаши)» (*víns kastala erki-Pundr B II 432, 12*), соединяющий в себе имя языческого бога с сугубо христианскими реалиями и их латинскими наименованиями! Аналогичным образом неизвестный автор «Драпы о Екатерине» (*Kátrínardrápa*, XIV в.) применяет для обозначения святой несколько десятков старых «мифологических» кеннингов с именами богинь и валькирий: «Труд покрывала» (*falda Prúðr B II 570, 4*), «Хлин колец» (*bauga Hlín B II 571, 10*), «Христ огня Рейна» (*Hrist Rínar báls B II 575, 24*) и т. д.

Вместе с тем принятие христианства не могло не повлечь за собой и появления прямых инноваций в системе кеннингов. С конца X — начала XI в. она начинает пополняться моделями, описывающими понятия, введенные в скальдический обиход новой

верой. Первые кеннинги, обозначающие христианского Бога, мы находим уже у Торлейва Ярлова Скальда (himins goða goðlingr *BI* 133, 2 «князь небесного светила») и Эйлива Годрунарсона (Róms konungr *BI* 144, 3 «конунг Рима»), а также в отрывке из анонимной скальдической песни X в. *Haferðingadrápa* (munka geunir «испытатель монахов» и foldar hallar dróttinn *BI* 167, 2 «князь палаты земли (= неба)'). Знаменательно, однако, что христианская поэзия так и не выработала своего особого языка. Свидетельство этому — не только использование старых героических кеннингов для обозначения святых и священнослужителей. За редкими исключениями, все появляющиеся в христианскую эпоху модели — производные от кеннингов, созданных в языческие времена. Если скальды называли своего земного правителя князем *Норвегии, Уппланда* и т. д., употребляя названия его владений, то правителя небесного они именовали *конунгом Рима* (Эйлив), *князем Иордана* (Сигват)⁴⁰ или — самая распространенная модель — *князем неба*. Точно так же кеннинг правителя *князь мужей* (drengja dróttinn, liðs gramr) был преобразован в кеннинг Бога *князь мира* или *князь всего* (heims hersir, alls dróttinn). Аналогичным образом был использован и кеннинг мужа с именем деятеля в основе: тогда как в героических кеннингах мужа называли *опустошителем богатства* (armglóðar eyðir), *подателем колец* (bauga veitir) или *испытателем смерти* (morgkennir) и т. д., обычными кеннингами добрых христиан стали наименования типа *опустошитель зла* (ilsku eyðir), *податель веры* (trúar veitir), *испытатель любви* (ástkennir) и подобные. Во всех случаях «христианский» кеннинг потребовал лишь смены определения традиционного кеннинга мужа или правителя. Только наименования Божьей Матери не всегда находят прямые соответствия в системе кеннингов: ее называют *местопребыванием святого духа* (heilags anda sæti), *ракой князя солнца* (sólur pengils skrífr) или описывают кеннингами, употребление которых по отношению к женщине было бы немыслимым в древней поэзии, — *конунг жен* (vífa konungr), *хёвдинг женщин* (snóta höfðingi) и даже *освобождающий от греха* (bóls léttir).

Связанные с принятием христианства инновации в языке скальдов не ограничивались, однако, появлением новых моделей кеннингов. Христианские понятия могли проникать в процессе варьирования и в старые героические кеннинги, расширяя тем самым имеющиеся в распоряжении скальдов возможности синонимических субституций (ср., например, кеннинги битвы «месса оружия» (várna messa *B II* 484, 5) или «псалом меча» (hjorsalmr *BI* 493, 13a), варьирующие модель *голос/песнь оружия*).

Как видим, принесенные христианской эпохой нововведения не только не преобразовывали систему кеннингов, но, напротив, с самого начала были призваны «вписаться» в нее и потому были обречены следовать выработанным древней традицией канонам.

Необходимо заметить, что все изменения, о которых шла речь выше, так или иначе были обусловлены внешними причинами и вовсе не связаны с имманентным развитием самой системы кеннингов. Нас же в первую очередь должны интересовать те механизмы, которые приводили ее в движение изнутри. Не будучи в состоянии исследовать генезис и эволюцию системы кеннингов в целом, мы должны попытаться, насколько это возможно, проследить историю тех элементов, из которых она складывается, — отдельных моделей кеннингов или даже целых их подсистем. Как происходило это развитие и какую роль играли в нем те или иные скальды?

Фрагментарность сохранившегося (и особенно раннего) корпуса скальдической поэзии, не всегда бесспорные датировки отдельных стихов и даже творчества некоторых скальдов неизбежно делают наши построения во многом гипотетическими. Речь, однако, прежде всего должна идти не о возможности поиска однозначных решений конкретных вопросов, а о выработке методики исследования, которая позволила бы выявить общие закономерности эволюции скальдического языка.

Вполне естественно, что история любого кеннинга начинается для нас с момента его самого раннего употребления в доступной для обозрения части скальдического корпуса, но было бы по меньшей мере наивным только на этом основании полагать, что это употребление и есть первое появление данного кеннинга в традиции. Впрочем, известен по крайней мере один случай, когда такое предположение может быть оправданным. Мы имеем в виду кеннинги в стихах, которыми, согласно преданию, обменялись великанша и первый норвежский скальд Браги.

В «Языке поэзии»⁴¹ рассказывается, что как-то раз поздним вечером скальд Браги Старый проезжал по лесу и повстречался с великаншей, которая обратилась к нему со следующей висой и спросила его, кто он такой:

Troll kalla mik
tungl sjotrungris,
auðsug jotuns,
élsólar bql,
vilsinn vqlu,
vqrð nafjarðar(?),

«Тролли зовут меня
луной жилища Хрунгнира (?),
высасывающей богатство ётуна,
несчастьем солнца бури,
трудом вёльвы,
стражем скалистого края (?),

hvélsvelg himins —
hvat 's troll nema þat?

(В I 172, 6)

заглатывающей небесное колесо —
что же тролль, если не это?»

Браги сказал в ответ:

Sköld kalla mik:
skipsmið Viðurs,
Gauts gjafirðuð,
grepp öhneppan,
Yggs ölbera,
óðs skap-Móða,
hagsmið bragar.
Hvat 's skald nema þat?

(В I 5, 3, 2)

«Скальды зовут меня
кузнецом корабля Видура,
обладателем дара Гаута,
мужем щедрым,
подателем пива Игта,
создателем-Моди поэзии,
искусным кузнецом поэзии.
Что же скальд, если не это?»

Разговор великанши с Браги принадлежит к весьма распространенному в древнескандинавской традиции типу словесных поединков (самые знаменитые из них — эддические состязания в мудрости), заканчивающихся гибелью побежденного, причем участниками таких поэтических разговоров-состязаний, как и в «Младшей Эдде», нередко оказываются герой и сверхъестественное существо (обмен строфами между героем и великаншей описывается, например, в «Саге о Кетиле Лососе» и в «Саге о Гриме Бородатом») ⁴². Впоследствии этот тип поэтических поединков, ставкой в которых неизменно служила жизнь его участников, был преобразован в состязания в скальдическом мастерстве импровизации, в которых на карту ставилась не жизнь, а слава противников. Разговор великанши с Браги как будто бы совмещает оба мотива: с одной стороны, уже одно то, что в роли вопрошающего выступает существо из другого мира, свидетельствует о зловещем характере беседы и о грозящей скальду опасности, с другой — несомненно, что традиция сохранила этот эпизод как пример поэтического мастерства Браги-импровизатора. Впрочем, для нас вовсе не так существенно, который из двух мотивов преобладает в этом рассказе. Какой бы смысл ни вкладывался в подобные диалоги-состязания, ядром их непременно является самый момент импровизации, условия которой для второго участника поединка всегда одинаковы: не только тема, но и форма, т. е. стиль и размер ответной висы полностью предопределяются поэтическим выпадом наступающей стороны. Таким образом, чтобы победить, Браги должен ответить на строфу великанши висой, в точности воспроизводящей все поэтические «параметры» ее стихов. С точки зрения запечатлевшей этот эпизод традиции, победа скальда несомненна. Ме-

жду тем, при ближайшем рассмотрении оказывается, что виса Браги по своему стилю находится в разительном несоответствии с висой великанши.

В обращенных к Браги стихах великанши мы не найдем ни одного традиционного кеннинга. Обычные кеннинги великанши — *женщина/богиня гор* (ср.: «Хильд гор» (fjalla Hildir *BI* 130, 11), «женщина грота» (hellis sprund *BI* 142, 14)) или — самая распространенная модель — *жена великана* (ср., например: «невеста великана гор» (bergrisa brúðr *BI* 24, 2), «женщина Хримнира» (Hrímnis drós *BI* 143, 17), «вдова Хреккемимира» (Hrekkmímis ekkja *BI* 141, 9)). Однако ни один из подобных кеннингов не употреблен в процитированной висе. Приведенные великаншей наименования не принадлежат также и к числу известных кеннингов великана (*князь/бог/житель гор*)⁴³. Судя по всему, единственная бесспорная аналогия среди этих «кеннингов» во всей скальдической традиции — это кеннинг волка-великана в «Драпе о Торе» Эйлива Годрунарсона (конец X в.): himintorgu vargr *BI* 140, 4 «волк щита неба (= солнца)», восходящий к тому же мифу, что и наименование hvélsvelg himins «заглатывающий (-щая) колесо неба» в висе великанши. Что же касается всех остальных обозначений великанши (или великана?), употребленных в этой висе, то они не только не имеют прямых соответствий в известных стихах, но и в большинстве своем непонятны и допускают весьма различные толкования⁴⁴.

Возникает впечатление, что традиционные обозначения избегаются в этой висе намеренно: великанша перечисляет отнюдь не поэтические синонимы слова troll, не обычные кеннинги, но имена, призванные раскрыть его суть или качества, значимые сами по себе и еще не успевшие утратить своего непосредственного содержания. Это впечатление должно будет перерасти в уверенность, если мы примем другую интерпретацию первой строки висы: Troll kalla mik... : не «*тролли* зовут меня», т. е. им. падеж мн. числа, но «*троллем* зовут меня» — вин. падеж ед. числа. При таком толковании (а оно ни в коей мере не может быть признано менее правдоподобным или предпочтительным, чем приведенное ранее) все последующие наименования в перечне всего лишь варьируют открывающее ряд ключевое слово (troll), однако ни одно из них не обладает необходимым признаком кеннинга — *заместительной функцией*, возникающей лишь в отсутствии замещаемого существительного. То же должен был сделать в ответной висе и Браги. И ему предстояло описать скальда нетрадиционными средствами, не прибегая к известным кеннингам. Между тем, среди наименований скальда в висе Браги только одно не является кеннингом

(гтеррг óһнеррг букв. «муж (или «скальд») нескудный (т. е. щедрый)») и только один кеннинг не имеет прямых аналогий в скальдической традиции — *skipsmíðr Víðurs* «кузнец корабля Видура (= Одина)» (где «корабль Видура» = необычный кеннинг поэзии; см., однако, ниже)⁴⁵. Что же касается остальных кеннингов, то все они построены по традиционным моделям, хорошо известным из творчества других скальдов.

Так, первый из этих кеннингов, *Gauts gjafroftuðr* «нашедший дар Гаута» (*Gauts gjof* — кеннинг поэзии, воспроизводящий модель *дар/вино Одина*), — трехчленный кеннинг поэта с именем деятеля в основе и кеннингом поэзии в качестве определения не выходит из употребления на всем протяжении истории скальдического стихосложения (ср., например, в поэзии разных времен: *valkjósanda víns beidir B I 74, 21* (Кормак, 955—70 г.) «добытчик вина выбирающего павших в битве (= Одина)»; *Víðris víns veitir B II 424, 21* (Эйнар Гильссон, XIV в.) «податель вина Видрира (= Одина)»). Кеннинг *Yggs ölberi* «несущий пиво Игга (= Одина)» — не что иное, как вариант предыдущего кеннинга. Следующее за этим наименование поэта в висе Браги — *óðs skap-Móði* «создатель-Моди поэзии» — также кеннинг, построенный по традиционной и притом самой распространенной модели — *создатель/бог поэзии*⁴⁶ (ср., например, у скальдов Х в.: *bragar Ullr B I 50, 36* (Эгиль, 951 г.) «Уль поэзии»; *óðar gildir B I 101, 24* «оценщик поэзии» и *bragar greiðir B I 99, 17* «исполнитель поэзии» (Гисли, 970-е годы); *bragar Móði B I 106, 2* (Торарин Черный, 983—984 гг.) «Моди поэзии»). Последнее обозначение поэта в этой висе, *hagsmíðr bragar* «искусный кузнец поэзии» (ср. аналогичные наименования: *óðar smíðr B I 603, 1* (Аноним XII в.) «кузнец поэзии» и обозначение самого Браги в «Младшей Эдде», *bragar frumsmíðr* «главный (первый) кузнец поэзии») — также кеннинг, являющийся вариантом предыдущего.

Как представляется, описанное несовпадение в выборе поэтических наименований, привлечшее наше внимание прежде всего потому, что оно противоречит жанровой природе вис, которыми обменялись великанша и Браги, получит свое объяснение и может быть устранено лишь в одном случае — а именно, если мы признаем его *фактом диахронии*. Иначе говоря, нам придется предположить, что несоответствие формы не было присуще этим висам изначально, но явилось результатом последующей эволюции поэтического языка и что Браги, следуя примеру великанши, на самом деле употреблял в своих стихах вовсе не готовые и давно известные кеннинги скальда, но изобретенные им же самим поэтические имена, которые впоследствии, благодаря его авторитету и леген-

дарной славе «первого скальда», были подхвачены традицией и со временем превратились в модели кеннингов поэта⁴⁷. Это должно было произойти не позднее середины X в., так как кеннинги, образованные по этим моделям, мы находим уже в висах Эгиля и Кормака. Иная судьба, как мы видим, была уготована поэтическим наименованиям великанши — они так навсегда и остались невосстановленными скальдической традицией.

Предложенное объяснение, прямо вытекающее из особенностей жанра рассматриваемых вис, разумеется, исходит из признания их аутентичности (при этом совершенно несущественно, кто был автором стихов, якобы сочиненных великаншей!) или, во всяком случае, древности: чтобы дать начало моделям кеннингов скальда, изобретенные (или только приписываемые?) Браги поэтические имена должны были появиться не позднее первой половины X в. Между тем, как полагает ряд исследователей, у нас есть основания сомневаться не только в аутентичности, но и в раннем происхождении разговора великанши с Браги. В качестве главного аргумента при этом выдвигается то обстоятельство, что обе висы были сложены в необычном для древней поэзии размере — тёллаге. Предполагают, что создателем тёллага был скальд XI в. Торарин Славослов, а первым произведением, составленным в этом размере, — его *Tagdrápa* (1028 г.) в честь Кнута Могучего. Притом, что древнескандинавская традиция не сохранила никаких свидетельств ни о времени, ни об обстоятельствах возникновения тёллага, Торарин заслужил славу его создателя главным образом потому, что назвал так свою драпу. Другая причина — последовавшее за этим превращение тёллага в модный размер придворной поэзии. Все это вместе взятое дало основание предполагать время создания «Тёлдрапы» в качестве *terminus post quem* для датировки разговора великанши с Браги⁴⁸. Основание, разумеется, шаткое, поскольку все эти факты свидетельствуют вовсе не о том, что тёллаг впервые появляется не раньше 20-х годов XI в., но лишь о том, что именно с этого времени он начинает применяться в хвалебной поэзии⁴⁹.

Мы позволили себе столь подробно остановиться на поэтическом состязании Браги с великаншей прежде всего потому, что этот эпизод, как можно полагать, не только дает возможность проследить историю возникновения целой группы скальдических кеннингов, но и раскрывает ту роль, которую должны были играть в формировании поэтического языка великие скальды. Тогда как изобретенные великаншей имена так и остались поэтическими окказионализмами, а произнесенная ею виса утратила в глазах последующих поколений скальдов всякий самостоятельный смысл и

сохранилась в их памяти единственно как повод, по которому была сочинена виса Браги⁵⁰, все без исключения наименования поэта оказались в той или иной форме восприняты скальдической традицией, а в большинстве своем — если наше предположение верно — прямо дали начало моделям, пополнившим основной скалдический «лексикон» — систему кеннингов.

Этот единственный в своем роде случай, когда традиция как будто бы сама приоткрывает перед нами тайны формирования поэтического языка, не единственная, однако, возможность проникнуть в неуловимые на первый взгляд процессы его эволюции. Несмотря на то что лишь весьма немногие кеннинги вообще поддаются «диахроническому анализу», может быть выделен по крайней мере один тип моделей, само устройство которых позволяет рассматривать их в историческом плане. Такие модели могут быть названы *кеннингами с разветвленной основой*. Именно они и будут интересовать нас в дальнейшем.

Выше уже не раз говорилось о том, что обычный скалдический кеннинг существует в серии конкретных «речевых» реализаций, каждая из которых соотносится с общей моделью как вариант с инвариантом. Последний — выделяемый в процессе анализа тип кеннинга есть, однако, нечто большее, нежели ученый конструкт, абстракция, изобретенная для облегчения исследования. Хотя, как нам еще предстоит убедиться, традиционные кеннинги, подобно нормам древнескандинавского права, присутствуют в сознании скальда прежде всего в форме вполне определенных прецедентов — цитат из стихов его предшественников, в то же время он владеет и общим правилом скалдического варьирования, которое не только позволяет ему далеко отступать от существующих поэтических образцов, но и прямо заставляет рассматривать любой почерпнутый из традиции кеннинг в качестве отправной точки для собственных построений, а значит, в известной мере абстрагироваться от каждого конкретного образца. Между этими двумя полюсами — воспроизведением традиционного, «старого» и созданием на его основе подчеркнуто своего, «нового» — располагается все скалдическое творчество. Достаточно взглянуть на парадигму варьирования любого скалдического кеннинга, чтобы заметить, что она образована в соответствии с этими полярными принципами. С одной стороны, мы непременно сможем выделить ограниченное число синонимов-хейти, постоянно участвующих в варьировании данной модели: они составляют ядро парадигмы, освященный традицией и, как правило, восходящий к древнейшей поэзии синонимический фонд или даже готовый набор *традицион-*

ных вариантных кеннингов. С другой стороны, рядом с ними мы обнаружим большое количество употребленных лишь однажды, «случайных» скальдических синонимов, вовлечение которых в парадигму варьирования общей модели кеннинга и отражает меру свободы использующих эту модель скальдов, их индивидуальный вклад в традицию⁵¹.

Появление моделей с разветвленной основой — прямой результат взаимодействия этих двух принципов. В ходе синонимического варьирования кеннинга в его парадигму вовлекаются все новые хейти, часть которых может одновременно принадлежать к нескольким (в том числе и специализированным) синонимическим системам. В случае, если эти вариантные кеннинги, в свою очередь, превратятся в объект для подражания, образующие их основу хейти могут быть переосмыслены как принадлежащие иному синонимическому ряду и в этом своем новом качестве дать неожиданный импульс варьированию кеннинга, направив его в новое русло. В результате первоначальная модель кеннинга раздваивается, наряду с основным ее видом возникает подвид, историю появления которого, в отличие от эволюции общей модели, нередко удастся проследить. За недостатком места мы будем вынуждены ограничиться лишь несколькими примерами таких кеннингов. Самый примечательный из них — уже не раз упоминавшийся ранее кеннинг меча *прут/палка раны/оружия/доспехов/битвы*.

Парадигма варьирования основы этого кеннинга обнаруживает очевидную склонность целого ряда употреблявших его скальдов к корабельной тематике. Наряду с такими наименованиями, как *vondr* «прут, ветка, палка», *vendill* «ветка», *sproti* «палка, прут», *völg* «палка», *teinn* «побег», *stord* «молодое дерево», *reyr(g)* «камыш», *laukr* «лук», *þrafni* «бревно», *áss* «балка», *þísl* «оглобля, дышло», *skíð* «доска, лыжа» и т. д., мы находим здесь также разнообразные хейти частей корабля (*sigla* «мачта», *gǫ* «рея», *ǫg* «весло», *hlutgr* и *gæði* «рукоять весла», *hlunnr* «корабельный каток», *krapti* «планка на корабле»), показывающих, что общая модель *прут/палка раны/оружия* и т. д. в процессе синонимического варьирования приобрела подвид, который условно может быть назван кеннингом меча с «корабельной основой». Как и когда появился этот кеннинг и что могло послужить толчком для разветвления первоначальной модели?

В то время как общая модель *прут/палка раны* и т. д. впервые засвидетельствована в поэме скальда IX в. Тьодольва Хвинского «Перечень Инглингов» (*valteinn B I 8, 8* «побег павших» в составе

кеннинга мужа), а затем в 30-е годы X в. у Эгиля в висах о его битве с Льотом (*brunju bífenn B I 49, 29* «дрожащий побег брони» и *hjalta vöndr B I 49, 30* «прут рукояти»), кеннинги меча с «корабельной основой» не известны до второй половины X в., когда они почти одновременно и используя одно и то же наименование «части корабля», *hlunnr*, появляются в висах Кормака (*benhlunnr B I 82, 52* в составе кеннинга мужа «захватчик (*beidir*) катка раны») и Гисли (*brémja hlunnr B I 102, 27* в составе кеннинга крови «ручей (*brunnr*) катка «части меча»»). Характер основы этих кеннингов — наименование катка для спуска корабля на воду — заставляет нас, однако, усомниться в том, что модель «корабельных» кеннингов меча ведет свою историю именно от этого хейти. Скорее всего, у него были предшественники, наименования, переосмысление которых и должно было привести к возникновению нового типа варьирования традиционного кеннинга. Естественнее всего было бы искать такие хейти среди синонимов «первого» ряда, где они, как оказывается, и присутствуют в действительности.

Прежде всего наше внимание привлекают хейти *vöndr* «прут, ветка» и *laukr* «лук», которые, помимо своих прямых языковых значений, могут выступать также и в переносном значении и служить наименованиями мачты. Первое из этих хейти к тому же — наиболее часто употребляемая основа кеннинга меча, вероятно, ведущая свою историю от древних скальдов. Впервые мы встречаем его у Эгиля, а затем нередко у поэтов X в. и в том числе в висах Кормака (*morð-vöndr B I 76, 27* «прут битвы», *blóðvöndr B I 85, 64* «прут крови») и Гисли (*brunju vöndr B I 103, 34* «прут брони»), где оно уже вполне может быть истолковано и в другом значении — «мачта»: напомним, что в стихах этих скальдов впервые засвидетельствованы кеннинги меча с безусловно «корабельной» основой. Не исключено, что в середине X в. именно хейти *vöndr* в составе кеннинга меча и было переосмыслено кем-то из скальдов в духе «двусмыслицы», что и повлекло за собой создание «корабельного» кеннинга меча. Это могло произойти в висах Кормака или какого-то другого скальда — его современника и в дальнейшем было подхвачено и развито традицией. В связи со сказанным, по-видимому, может иметь значение и тот факт, что первые известные нам недвусмысленно «корабельные» кеннинги меча (с хейти *hlunnr* в основе) были употреблены Кормаком и Гисли не свободно, но в составе кеннингов мужа и крови, где они были надежно застрахованы от самой возможности неверного толкования⁵². Однако уже у Халльфреда мы находим кеннинг меча **holbarkar gǫ B I 151, 6* «рея коры плоти (= брони)» (*Ólafsdrápa*, 1001 г.), свободное употребле-

ние которого может свидетельствовать об окончательном утверждении нового подвида в скальдическом лексиконе. Примерно в то же время другой скальд, Хавард Хромой, продолжая осваивать наименования частей корабля, создает кеннинги *oddregns ór B I 181, 13* «весло дождя копий (= битвы)» (1002–1003 гг.) и *skjalda hlutir B I 181, 12* «рукоять весла щита». Позднее Берси сын Скальд-Торвы назовет меч *sárs sunda ór B I 256, 2* «весло пролива раны (= крови)» (ок. 1025 г.), а Тьодольв Арнорссон — *samnagla sigla B I 346, 31* «мачта “части меча”» (*Sextsteffa*, ок. 1065 г.).

Параллельное использование двух моделей (обычного и «корабельного» кеннинга меча) продолжается очень долго. В XII в. мы находим кеннинги с «корабельной» основой в «Древнем ключе размеров» (ок. 1145 г.: *sága ór* «весло раны»; *benja gæði* «рукоять весла раны» *B I 504, 33b*) и в стихах Торкеля Гисласона (*bens ór B I 537, 9* «весло раны»). В XIII в. — у Стурлы Тордарсона (*geirbrúar krapti B II 134, 10* «корабельная планка моста копья (= щита)» (*Hákonar-flokkir*, 1263–1264 гг.), а также в анонимных стихах.

Тогда как в рассмотренном кеннинге разветвление парадигмы варьирования традиционной модели, по-видимому, было вызвано переосмыслением одного (а возможно, даже целой группы) хейти в духе *ofljóst*, в других кеннингах аналогичные процессы могли происходить и в результате вполне естественного вовлечения в нее ряда специализированных синонимов. Именно так обстояло дело с моделью кеннинга трупa *корм/добыча птицы/зверя битвы*. Наряду с общими обозначениями пищи или добычи (*matr, ferma* «пища», *fóðr* «корм», *fóstr* «вскармливание», *krás* «лакомство», *steik* «жаркое», *tugga* «жвачка», *verðr* «трапеза», *viðir* «еда, трапеза», *beita* «приманка, наживка», *bráð, fang и tafn* «добыча»), в парадигму этого кеннинга входят наименования зерна или урожая (*ár* «урожай», *gró* «зерно, семя, урожай», *hveiti* «пшеница», *bagr* «ячмень»), свидетельствующие о возникновении особого подвида *урожай/зерно птицы/зверя битвы*. Если самый ранний из известных нам кеннингов, варьирующих общую модель, относится к 936 г. (*ara náttverðr* «ночная трапеза орла» *B I 32, 10* — в «Выкупе головы» Эгиля), то кеннинги, использующие наименования урожая или зерна впервые появляются в сохранившейся части скальдического корпуса лишь в начале XI в. При этом есть все основания полагать, что вторая модель возникает именно в эту эпоху.

Первым скальдом, использовавшим модель *урожай/зерно птицы/зверя битвы*, был, согласно имеющимся в нашем распоряжении источникам, Торд Кольбейнссон, употребивший в двух соседних строфах «Драпы об Эйрике» (1014 г.) два таких кеннинга: *hrafn-ár*

В I 206, 13 в составе кеннинга мужей «дающие (gefendr) урожай ворона»⁵³ и *freka hveiti В I 206, 14* «пшеница Фреки (= волка)» (*íms sveit freka hveiti* «<получила> волчья стая пшеницу Фреки»). Вслед за ним и с явной аллюзией на стихи отца ту же модель использовал его сын, Арнор, придворный скальд Магнуса Доброго, а затем Харальда Сурового. В драпе в честь Магнуса (*Magnúsdrápa*) Арнор Тордарсон употребляет кеннинг трупa «ячмень волков» в контексте, призванном прояснить метафорический смысл этой перифразы: *Svá hlóð siklingr hǫfan / snart af ulfa barri / <...> / hrækost fira <...> В I 313, 11* («Отважный князь навалил высокую грудy трупов из ячменя волков»). Можно заметить, однако, что кеннинг трупa оказывается здесь явно лишним: попытка создания целостного образа приводит к тавтологии. Значительно успешнее справился с той же задачей другой скальд — его современник и также приближенный Харальда Сурового, Тьодольв Арнорссон, который в посвященной этому конунгу поэме *Sexsteffa* (ок. 1065 г.) с присущим ему мастерством развертывает аналогичные кеннинги в образы сева и жатвы битвы:

*Blóðorra lætr barri
bragningr ara fagna;
Gauts berr sigð á sveita
svans þrð konungr Hǫrða.
(В I 346, 30¹⁻⁴)*

*Lét hræteina hveiti
hrynja gramr ór brynju;
vill at vexti belli
valbygg Haraldr Yggjar.
(В I 346, 32)*

«Князь радуется орла
ячменем тетерева крови;
конунг Хёрдов несет серп Гаута
(= меч) к урожаю лебеда крови».

«Князь стряхивает с кольчуги
пшеницу ветви трупa (= копы);
Харальд хочет, чтобы ячмень
сокола Игга⁵⁴ прибавлял в росте».

Перед нами — настоящий *nýgerðing* («новообразование»; см. ниже), полное согласование всех кеннингов, в результате которого создается второй, метафорический план повествования. Знаменательно, однако, что не все из использованных Тьодольвом кеннингов построены по традиционным моделям, и ему, так же как и Арнору, не удастся полностью избежать тавтологии: поскольку *hræteinn* «ветвь трупa» и есть кеннинг оружия, упоминание злака («пшеница ветви трупa»), несомненно, избыточно и служит исключительно развитию образа. Вторичная метафоризация кеннинга, разумеется, не случайно приводит к его деформации — жесткая структура «скальдического слова» оказывается слишком тесной для того нового поэтического содержания, которым его стремится наполнить скальд.

Следующий⁵⁵ и последний кеннинг этого типа мы находим после двухсотлетнего перерыва у Стурлы Тордарсона в «Песни о Хаконе» (1263—1264 гг.) в контексте, обнаруживающем очевидную связь со стихами Тьодольва: *Ok vígálfr vaðanda lét úlfa ár ok ara ferðar B II 121, 13* («И воин давал взрасти урожаю волков и орлиных стай»).

Итак, оказывается, что почти все известные нам кеннинги, реализующие модель *урожай/зерно птицы/зверя битвы*, были созданы в одну эпоху скальдами, либо принадлежащими к одному кругу придворных поэтов, либо состоящими в прямом родстве друг с другом. Однако не столько этот факт, указывающий лишь на возможность их непосредственного влияния друг на друга, сколько подтверждающее такое влияние сходство (и даже тождество) используемых этими скальдами приемов, позволяет соединить в одну «эволюционную цепочку» кеннинги, придуманные Тордом, Арнором и Тьодольвом (а позднее — и Стурлой). Диахронический анализ этого кеннинга открывает, таким образом, редкую возможность увидеть, как именно осуществлялось создание и варьирование вновь образованной модели: прежде всего, мы могли убедиться в том, что скальды опираются не на абстрактную, обезличенную общую схему, но на вполне конкретные прецеденты, почерпнутые из известных им стихов. Они творят поэтический язык в прямом диалоге со своими предшественниками.

К сожалению, границы настоящего исследования не позволяют задерживаться дольше на кеннингах с разветвленной основой. Ценность этого типа перифраз для диахронического анализа системы кеннингов трудно переоценить, поскольку, раскрывая поворотные моменты в истории моделей, они тем самым обнажают и механизмы их образования и варьирования. Однако изучение эволюции скальдического языка ставит перед нами и другую, не менее сложную задачу — попытаться, насколько это вообще возможно, вскрыть динамику формирования целых подсистем, или «микросистем» кеннингов, объединенных тождеством описываемых денотатов. Выше уже говорилось о том, что каждая из таких подсистем (кеннинги *меча, моря, змеи* и т. д.) имеет свое ядро — обычно несколько центральных моделей — и периферию, образуемую моделями второго ряда. Иерархическое устройство подобных подсистем не вызывает сомнений и не требует специальных доказательств: наилучшее тому свидетельство — неодинаковая частотность употребления кеннингов, описывающих одно и то же понятие. При этом отбор моделей осуществлялся традицией и был, вероятно, более или менее случайным (исключение, разумеется, составляют модели, в которых изначально присутствуют ог-

раничения на варьирование компонентов, как это нередко имеет место в мифологических кеннингах). Наибольшего интереса заслуживает ядро таких подсистем, несколько равноправных и наиболее устойчиво употребляемых моделей. Именно исследование соотношения этих моделей и могло бы, как представляется, пролить дополнительный свет на проблему эволюции системы скальдических кеннингов. Сразу же оговоримся, что здесь, как и ранее, мы будем вынуждены ограничиться рассмотрением отдельных примеров.

Как уже не раз отмечалось выше, одно из центральных мест в системе кеннингов принадлежит перифразам, описывающим *золото*. Этиологии этих кеннингов, большинство из которых (а подсистема кеннингов золота не имеет себе равных по числу входящих в нее моделей) возводятся к мифам и героическим сказаниям, посвящена немалая часть изложения «Младшей Эдды». Нас же, в отличие от Снорри и в соответствии с поставленными задачами, будут интересовать лишь три основные модели: *огонь всех вод*, *огонь руки и ложе/земля змеи*.

Первый из этих кеннингов (его названию *eldr allra vatna* «огонь всех вод» мы обязаны автору «Языка поэзии») известен уже из стихов Браги Старого. В «Драпе о Рагнаре» (*строфа 13*) Браги называет золото «солнцем пучины» (*djúp-ǫðull*), а в строфе 19 употребляет трехчленный кеннинг мужа *vágs hýrsendir* «раздаватель огня моря (= *золота*)». В отрывке из другой, не сохранившейся, песни Браги, используя тот же кеннинг, называет золото, полученное им от князя в награду за его стихи «огнем скамьи макрели (= *моря*)» (*eldr ǫlna bekks*). Затем, после почти векового перерыва, вызванного тем, что в известных нам стихах других скальдов IX в. (Тьодольва Хвинского, Торбьёрна Хорнклови и прочих) кеннинги золота вообще отсутствуют (факт знаменательный и также требующий своего объяснения!)⁵⁶, мы встречаем эту модель у Эгиля, в поэзии которого кеннинг *огонь всех вод* явно преобладает над другими кеннингами золота (из 14 кеннингов золота, употребленных Эгилем, половина образована по модели *огонь всех вод*). Как правило, — и в отличие от других кеннингов золота — Эгиль использует эту модель как составную часть трехчленных кеннингов мужа (ср.: *hújar hrannbrjótr BI 30, 1 (1)* «разламыватель огня волны»; *lagar mána pollar BI 47, 22* «деревья месяца моря»; *fúra flóðstökkvandi BI 49, 31* «разбрасыватель огня потока»; *lóns logbrjótandi BI 49, 32* «разламыватель огня лагуны»)⁵⁷. В дальнейшем кеннинг *огонь всех вод*, используемый отдельно или в составе *tvíkennt* золота, образующих «определение» четырехчленных кеннингов мужа и жены,

становится основной моделью кеннинга золота и не выходит из употребления на протяжении всей истории скальдической поэзии.

В стихах Эгиля мы впервые находим также два других кеннинга золота — *огонь руки* и *ложе/земля змеи*. Первый из них включен в вариацию перифраз, описывающих богатые дары, раздаваемые конунгом Эйриком Кровавая Секира («Выкуп головы», строфа 17):

Brútr bógvita
bjóðr hrammpvita,
muna hoddofa
hringbrjótr lofa;
mjök 's hǫnum fól
haukstrandar mǫl;
glæðar flotna fjöl
við Fróða mjöl.

(В I 33, 17)

«Огни запястий
он рвет на части.
Он кольца рубит,
Обручья губит,
Державной рукой
Жалуя свой
Народ боевой
Фроди мукой»

(Пер. С.В.Петрова).

(Буквальный перевод: «Ломает золото (*“огонь плеча”*) податель золота (= муж: “податель камня руки”); разламыватель колец (= муж) не похвалит за нерешительность по отношению к сокровищам; он весьма щедр на золото (*“гальку берега ястреба”*: “берег ястреба” = рука); многие люди радуются золоту (*“муке Фроди”*)»).

В этой строфе, на все лады прославляющей щедрость Эйрика, кеннинг bógviti «огонь плеча», впоследствии один из самых распространенных кеннингов золота, находится в ближайшем соседстве с весьма сходными с ним поэтическими наименованиями богатства, также использующимися в качестве определения хейти (или кеннинги) *руки* — кеннингами hrammpviti «камень руки» и haukstrandar mǫl «галька берега ястреба». Вполне вероятно, что тождество определения этих кеннингов может быть знаком их первоначальной нерасчлененности, объединения в рамках единой модели. Как бы то ни было, позднее этим кеннингам суждено было разойтись вследствие постепенного оттеснения на второй план подвида, использующего хейти камня, как менее продуктивного вариационного типа. Представляется, что косвенным указанием на их изначальную принадлежность к одному типу (*огонь/камень руки*) может служить история употребления этих кеннингов в традиции. После Эгиля мы находим кеннинг *камень руки* главным образом в творчестве скальдов второй половины X — начала XI в. (ср. у Кормака: handa sker «риф руки» В I 75, 26 и 81, 50; brúnleggs múill «бурый ком предплечья» В I 82, 55; у Берси: flna grjótt «камни локтя» В I 89, 14; у Гисли: bógar hraup «осыпь плеча» В I 97, 5 — во всех случаях в составе кеннингов жены или мужа), однако в поэзии бо-

лее позднего времени он встречается лишь спорадически и явно не способен конкурировать с моделью *огонь руки*, основа которой и широкие возможности ее варьирования, несомненно, поддерживаются и «подпитываются» моделью самого распространенного кеннинга золота — *огонь всех вод*.

Третий и последний интересующий нас кеннинг золота — *ложе/земля змеи* употреблен Эгилем лишь однажды, причем в форме, весьма далекой от всех известных и традиционных для этой модели вариационных типов. В отдельной висе, приблизительно датированной 934 г., Эгиль называет своего противника, Берг-Энунда, «древом *светлого мира* *фьордовой макрели вересковой пустоши*» (*lyngs fjarðrlna ljósheims þorgt* *BI* 47, 21, где «макрель вересковой пустоши» = *змея*). Кеннинг Эгиля «(светлый) мир змеи» имеет лишь одну аналогию, причем предположительно также в ранних стихах, — несмотря на очевидное внешнее несходство, он может быть сопоставлен с кеннингом золота «Мидгард Фафнира», известным из тудлы мифоэпических кеннингов золота в «Древних речах Бьярки» (*Bjarkamál*, X в.):

Gramr enn gjöflasti
goeddi hirð sína
Fenju forverki,
Fáfnis miðgarði,
Glasis glóbarri,
Grana fagrbyrði,
Draupnis dýrsveita,
dúni Grafvitnis.

«Князь щедрейший
наделял дружину
работой Феньи,
Мидгардом Фафнира,
сияющими излами Гласира,
красивой поклажей Грани,
драгоценным потом Драупнира,
периной Граввитнира».

(*BI* 170, 4)

При всем различии двух перифраз, можно заметить, что обе они имеют в основе самые общие обозначения «места жительства» (*heimr* «мир» и Мидгард «Срединная Усадьба» — мир, населенный людьми). В дальнейшем мы не встречаем больше кеннингов золота, варьирующих эти или подобные им наименования. У скальдов X в., в висах которых впервые после Эгиля (и «Древних речей Бьярки»?) употребляются соответствующие кеннинги золота, используются совсем другие хейти, что же до самого понятия *мир*, то в последующей истории варьирования модели *ложе/земля змеи* оно вообще отсутствует. Начиная с Кормака, Гисли и Эйвинда Погубителя Скальдов (ок. 960–85 гг.) в основе этой модели используются как различные наименования земли⁵⁸, так и разнообразные обозначения лежанки⁵⁹. Впоследствии (насколько можно судить уже в конце X — начале XI в.) круг вовлекаемых в варьирова-

ние основы синонимов расширяется еще больше: так, Эйнар Звон Весов (ок. 986 г.) называет золото «чердаком кита вересковой пустоши» (*lyngs barda lopt B I 123, 31*), Тормод Скальд Чернобровой (ок. 1024—27 гг.) «торжищем змеи» (*orms torg B I 261, 4*), а скальд XIV в. аббат Арни Йоунссон — «мостом змеи» (*sváfnis bryggja B II 444, 16*).

Как видим, основа всех этих кеннингов заполнена весьма различными наименованиями, объединенными только самым общим понятием опоры. С одной стороны, мы найдем здесь названия разнообразных частей земного рельефа (поля, межи, склона, лощины, скал), с другой — обозначения стоянки, лежбища, постели, перины, помещения в доме, днища и даже торгового места. Притом, что варьирование основы этого кеннинга явно идет в двух направлениях (хейти земли и названия всего того, что может служить подстилкой или ложем), в отличие от рассмотренных выше моделей кеннингов *меча* и *трупа*, ни один из этих типов основы не может быть признан первоначальным или главным. Очевидно, именно значение «опоры» (а не «земля» или «ложе»), а вместе с ним и возможность широчайшего синонимического варьирования было присвоено этому кеннингу традицией на самых ранних этапах его истории.

Кеннинги «светлый мир макрели вересковой пустоши» и «Мидгард Фафнира» явно не укладываются в эту гибкую и открытую сразу для нескольких синонимических рядов схему, «выбиваются» из традиции. Но на что же, если не на модель *ложе/земля змеи* они опираются? — Очевидно, непосредственно на сказание о драконе Фафнире, стерегшем на поле Гнитахейд клад Нифлунгов. Что касается кеннинга из «Древних речей Бьярки», то его связь с преданием не требует дальнейших доказательств: какая бы традиция употребления ни предшествовала перечисленным в этой песни кеннингам золота, целью ее автора, вне всякого сомнения, было установление (или восстановление?) их первичной мифопоэтической мотивации, не случайно он прямо апеллирует к соответствующим сказаниям, снабжая каждый кеннинг «особыми приметами» последних — принадлежащими к ним именами собственными⁶⁰. Сложнее обстоит дело с кеннингом Эгиля. Мы можем лишь предполагать, что необычная его форма свидетельствует не об индивидуальном отклонении в использовании традиционной модели, но является следствием отсутствия таковой, т. е. начальным, опирающимся лишь на сказание употреблением этого получившего затем широкое распространение кеннинга. Если это так, то модель *ложе/земля змеи* как таковая возникает позднее, вероят-

но, в творчестве младших современников Эгиля, причем направление варьирования основы еще долгое время определяется мотивирующим этот кеннинг сказанием.

Не имея возможности проследить начальный этап эволюции этой важнейшей модели кеннинга золота или установить, кто именно был его создателем, мы тем не менее располагаем неопровержимыми свидетельствами того, что традиция не прошла мимо кеннинга Эгиля и он сыграл в ней свою, и притом немалую, роль. Напомним, что Эгиль употребляет не двучленный кеннинг золота, но *tvíkennt*, т. е. кеннинг, определение которого также замещается кеннингом. В «светлом мире фьордовой макрели вересковой пустоши» определение (змея) выражено кеннингом «макрель вересковой пустоши», являющимся вариантом модели *рыба земли*. Поскольку основа подобного кеннинга змеи должна заполняться любым названием рыбы или даже кита⁶¹, не может остаться незамеченным тот факт, что скальды, употребляющие трехчленный кеннинг золота *ложе/земля рыбы земли* чаще всего используют то же хейти рыбы, что и Эгиль, явно предпочитая макрель другим представителям подводного мира⁶². Более того, оказывается, что наименование макрели (*ólunn*) закреплено именно за трехчленным кеннингом золота и крайне редко используется в других кеннингах. Напомним, однако, что обозначение макрели в составе *tvíkennt* золота впервые появляется не у Эгиля, а у Браги, который использовал его в кеннинге моря «скамья макрели», служащем определением трехчленного кеннинга золота «огонь скамьи макрели» (*eldr ólna bekks B I 5, 3*). Поэтому не исключено, что Эгиль, создавая свой кеннинг, опирался не только на сказание о драконе Фафнире, но и имел в виду другую — в то время основную модель кеннинга золота *огонь всех вод*, причем в том варианте, который мог быть ему известен из стихов Браги. Если наше предположение верно, то речь здесь должна идти о прямом взаимодействии двух моделей, принадлежащих к одной подсистеме, — причем о взаимодействии, оказавшем влияние на последующую историю одного из этих кеннингов.

Мы видим, таким образом, что история модели *ложе/земля змеи* так или иначе связана с творчеством Эгиля и что употребленный им трехчленный кеннинг золота вполне мог быть воспринят младшими скальдами как образец для подражания. Не исключено, что с именем Эгиля (а в отдельных случаях — и Браги) может быть связано введение в скальдический обиход (или, по крайней мере, распространение) и других мифопоэтических кеннингов золота. Едва ли случайно, например, что из всех многочисленных кеннингов

золота, восходящих к мифам или героическим сказаниям, сколько-нибудь заметное употребление имеют лишь те, которые были в свое время использованы Эгилем (помимо модели *ложе/земля змеи*, это — кеннинги *речь великанов*, *роса Драупнира* и *мука Фроды*). Остальные мифологические кеннинги золота встречаются редко, а некоторые появляются впервые лишь в ученых перечнях или поздних стихах (как правило, не раньше XII в.).

Можно заключить, что, несмотря на неполноту и фрагментарность имеющегося в нашем распоряжении материала, анализ «микросистемы» кеннингов позволяет приподнять завесу, скрывающую от постороннего взгляда историю поэтического языка, увидеть отдельные моменты его эволюции и — главное — убедиться в той роли, которую играли в ней выдающиеся скальды. Остается лишь напомнить известные слова автора «Младшей Эдды», послужившие эпиграфом к этой главе: «... младшие скальды сочиняют по образцу старших, то есть так, как было у них в стихах, но мало-помалу вносят и новое, то, что, по их разумению, подобно сочиненному прежде...».

Искусство кеннинга

Все сказанное здесь об устройстве и эволюции системы скальдических кеннингов не может не подвести нас к следующему выводу: и создание, и восприятие этой поэзии для посвященных почти в равной мере требовало и от ее авторов, и от аудитории не столько работы воображения, сколько и прежде всего владения традиционным поэтическим языком и знания многочисленных и детализованных правил его употребления. Не поэтическое вдохновение, но вполне конкретные сведения и умения — вот, что лежало в основе столь долго и высоко ценимого скальдического искусства. Не случайно ко всему, что было связано с поэтическим творчеством, скальды применяли исключительно ремесленную терминологию⁶¹, и даже особый глагол *уγκја* «сочинять стихи» так никогда и не утратил в исландском языке своего первоначального и основного значения «работать, обрабатывать, возделывать почву». Не меньше знаний и сноровки было необходимо и для того, чтобы понять и оценить мастерство скальда. Не потому ли в Исландии, где, как нас пытаются убедить саги, в круг «посвященных» оказалось вовлечено все общество, едва ли не каждый был способен не только разгадать содержание скальдических стихов, но и при случае сам сочинить вису? Между тем, если непременно ус-

ловием создания этой поэзии было умение комбинировать и варьировать традиционные модели, то уже от мастерства скальда зависело, как именно он воспользуется поэтическим языком — общим достоянием, полученным им и его современниками от предшествующих поколений. Авторское самосознание, столь характерное для скальдов чувство соперничества, желание превзойти других в искусстве поэзии — все это, как мы увидим, способно было превратить формальное варьирование в инструмент подлинного творчества. Ниже нам еще не раз придется говорить о многообразных проявлениях поэтического мастерства, далеко превышающих обычные канонические требования, соблюдение которых было необходимо для сочинения «правильных» скальдических стихов, здесь же остановимся лишь на основных стилистических приемах, выработанных традицией и впоследствии возведенных в норму или, напротив, отвергнутых ученой поэтикой.

Уже в самой ранней сохранившейся скальдической поэзии — в стихах Браги Старого — привлекают внимание кеннинги, все компоненты которых внутренне согласуются между собой и вместе образуют единое и отнюдь не формально скрепленное целое. Таков, например, четырехчленный кеннинг щита *lauf gullna Leifalanda* (*Rdr.* 4) «лист дерева земли Лейви», где «земля Лейви» = море, его «дерево» = корабль, его «лист» = щит. Хотя кеннинг Браги вполне традиционен по своей структуре, нельзя не заметить, что его форма, т. е. та искусно подобранная лексика, с помощью которой скальд выстраивает целостный «вегетативный» образ, несомненно, стоит на грани допустимого традицией варьирования: хейти живого дерева (здесь — *gullnr*) не должны употребляться по отношению к неживым предметам, они обычны для кеннингов мужа, но не для кеннингов корабля, точно так же и *lauf* «древесный лист» необычен в качестве основы кеннинга щита, варьирующего наименование различных плоских предметов. Аналогичное сопоставление живой и неживой природы мы находим и в другом, не менее мастерски выстроенном кеннинге Браги — кеннинге мужей *siglur segls Naglfara, saums andvanar* (*Rdr.* 5) «мачты паруса Нагльфари, лишенные гвоздя». Этот кеннинг основан на игре слов *naglfari* — хейти меча (от *nagl* «гвоздь») и *Naglfar* (от *nagl* «ноготь») — название мифологического корабля, сделанного из ногтей мертвецов⁶⁴. Сталкивая оба наименования и «на словах» развивая образ корабля, Браги на деле имеет в виду меч: *naglfara segl* «парус меча» = щит, его «мачты» = мужи (в контексте «Драпы о Рагнаре» — легендарные братья Хамдир и Сёрли, о гибели которых повествует эта строфа). Подобно предыдущему, этот кеннинг

также стоит на грани традиционного варьирования: sigla «мачта», слово женского рода и наименование неживой опоры — необычная основа для кеннинга мужа. Однако наибольшего внимания заслуживает «расширитель» этого кеннинга *saums andvanar* (*saumr* «гвоздь, корабельный шов»), который призван вывести кеннинг из сферы корабельной (а заодно и оружейной) тематики и, опровергнув словесный ряд, направить оживляемую им же метафору в мир живой природы. Вполне вероятно, однако, что его роль не исчерпывается этим: характеризуя «мачты паруса Нагльфара» как «лишенные гвоздя», Браги мог иметь в виду не только «внутреннюю форму» кеннинга, но и его конкретных адресатов, Хамдира и Сёрли, убивших своего брата Эрпа и тем лишивших себя основного «скрепляющего звена», главного помощника в осуществлении их плана мести конунгу Ёрмунрекку. Нельзя, наконец, не заметить, что и самый выбор компонентов кеннинга едва ли случаен и независим от описываемой ситуации — хейти меча/корабля *pagl-fagi* и сопровождающие его эсхатологические ассоциации неизбежно перекликаются с нарисованной Браги сценой гибели двух братьев. Мы видим, таким образом, как выбор согласующихся между собой синонимов — составных частей многочленного кеннинга, вместе с атрибутивными расширителями, одновременно характеризующими и компоненты кеннинга, и его целое, — способен был превратить традиционную модель в полноценную поэтическую метафору.

Поэзия скальдов оставила немало свидетельств того, что подобное «двунаправленное» использование эпитетов не было случайным, но, судя по всему, уже в самых ранних известных нам стихах превратилось в сознательный и высоко ценимый стилистический прием. Не однажды воспользовался им и сам Браги — в первой строфе «Драпы о Рагнаре» он употребляет еще один кеннинг щита, снабжая его сложным эпитетом, призванным соединить «основу» кеннинга с его референтом: *hreingróit steini blað ilja Þrúðar þjófs* «расцветший (или «проросший») ясной краской лист подошвы похитителя Труд» (т. е. великана Хрунгвир, который, ожидая нападения Тора из-под земли, бросил себе под ноги каменный щит — здесь на него указывает не только слово *blað* «лист», но и *steinn* «краска» и «камень»⁶⁵). С не меньшим искусством использовали этот прием и другие скальды. В «Драпе о Хаконе» (ок. 990 г.) Халльфред называет прославляемого им ярла «могучей заботящейся рошей (*lundr*) вреда щита (= меча), покрытой почками-волосами (*brúmaðr hári*)» (*Hkdr. I*), а надетые на его воинов кольчуги — «сшитыми из железа (*séðar járn*)» платьями копейной Роты (= *валь-*

кириш)» (*Hkd. 2*), каждый раз совмещая в одной характеристике (и тем самым противопоставляя) качества означаемого и означающего — избранного им варианта основы обычного и до того ничем не примечательного скальдического кеннинга.

В следующих строфах «Драпы о Хаконе» Халльфред, по-видимому, впервые в скальдической традиции⁶⁶ переносит этот прием с отдельного кеннинга на связанные между собой законченные стиховые отрезки (хельминги), в пределах которых он варьирует один и тот же метафорический образ завоевания Норвегии ярлом Хаконем (*Hkd. 3–6*): «Храбрый захватчик коня попутного ветра (т. е. корабля = воин) покоряет хвойно-волосую (*bagr-haddaða*) ожидающую жену Третьего (т. е. Одина = богиню Йорд = землю) правдивой речью меча (= в битве)»; «<...> запускающий копье (= муж) очень не хочет отпускать прекрасную сестру Ауда (= Йорд, т. е. землю); земля (*jǫrd*) отошла под власть расточителя ожерелий (= мужа)»; «Потом был заключен союз, так что мужественный друг конунга (= яри) получил в жены единственную дочь Онара, поросшую лесом (= Йорд)»; «Управитель коня пристани (т. е. корабля = муж) соблазнил широколицую невесту Балейга (т. е. Одина = Йорд) могучей речью стали (= в битве)». Здесь уже не только кеннинги и сопровождающие их эпитеты, но и все без исключения части поэтического высказывания служат одной цели — созданию последовательно проведенной через каждую строфу развернутой метафоры⁶⁷.

Если в висах Халльфреда нет сколько-нибудь заметного движения темы и скальд лишь варьирует из строфы в строфу мифологический образ богини Йорд — Норвегии, всякий раз придавая ему новое словесное выражение, то в небольшой поэме о морском путешествии — «Путевых висах» (*Ferðavísur*) Ховгарда-Рэва (ок. середины XI в.) — эта же техника используется как средство развития повествования: (1) «Послушный зверь верхушки мачты (= корабль) уносит с запада по морю свои покрытые волнами лопатки (*bógu*); я ожидаю землю перед штевнем; пенится конек крыши кита (= море)»; (2) «Сырая пророчица Люмира (= морская богиня Ран) часто ведет медведя свитых корабельных канатов (= корабль) в пасть Эгира (Эгир — морской великан, имя которого также означает «море»), туда где разбивается волна»; (3) «Но забрызганный Слейпнир горной вершины моря (т. е. волн; Слейпнир — имя коня Одина, все вместе = корабль) вырывает окрашенную красной краской грудь из рта (*munni*) белой Ран (= из волн)»; (4) «Конь корабельной подпорки встречает грудью изрезанный штевнем мир борта (*bordheimr* = море), но море (*víði*) бросается на твердые поручни;

нелегко приходится кораблю (viðr)»; (5) «Обрушиваются с грохотом горы моря (= волны) на медведя паруса и подарка Гуси⁶⁸ (= корабль); медведь лыжи (= корабль⁶⁹) мчится теперь вперед по колее Гламми (т. е. морского конунга = по морю)». Используя, таким образом, самый формализованный тип «корабельных» кеннингов, описывающих свой денотат как зверя оснастки, и мастерски переплетая заданную этим кеннингом лексику двух противоположных денотативных сфер, Скальд Рэв создает картину злоключений корабля в разбушевавшейся морской стихии.

И отрывок из драпы Халльфреда, и «Путевые висы» Ховгарда-Рэва обнаруживают любопытную деталь: при несомненной согласованности всего образного ряда облик «главного персонажа» повествования меняется из строфы в строфу, оставаясь единым лишь в пределах каждого отдельного завершённого стихотворного высказывания. Так, Халльфред, представляя Норвегию в образе богини Йорд (= Земли), именует ее то «женой Третьего», то «сестрой Ауда», то «дочерью Онара», то «невестой Балейга», всякий раз прибегая к другому мифологическому кеннингу; аналогичным образом и Скальд Рэв называет свой корабль то «зверем», то «конем», то «медведем» волн или разных частей корабельной оснастки. Соединяя кеннинги при посредстве скрепляющих их частей речи в развернутую метафору на уровне отдельной полустрофы, поэт, как видим, не отказывается и от неизменного скальдического варьирования, превращающего — на этот раз уже в границах больших композиционных отрезков — вновь созданные им метафорические образы в условный орнамент. Естественно, возникает вопрос: в какой мере такие «сквозные» метафорические построения ценились именно за их образность и, как обычно считается, натуралистичность, а не в качестве искусно сложенной мозаики? Ведь зарождение подобной техники — а ее предвестники, как было показано выше, появляются уже в стихах Браги Старого — не повлекло за собой сколько-нибудь заметных изменений в скальдической традиции, не поколебало изначальных стиливых установок и не поставило принцип «единообразия» над принципом «разнообразия».

Впервые это сделала ученая исландская поэтика, не только нашедшая название приему согласованного употребления кеннингов — «новообразование» (nýgerving), но и противопоставившая его обычному, ничем не ограниченному скальдическому варьированию, получившему отныне наименование *nykrat* или *finngáknat* (в скандинавских поверьях — названия принимающего разные облики чудовища). В «Перечне размеров» Снорри продемонстриро-

вал устройство «новообразования» на примере им же сочиненной висы (Нп. б): «Мудрый князь позволяет *змею битвы* (= меч: sóknaðr паðra) ползти дорогой ножен; могучая *змея битвы* (= меч: rógs ramsnákr) быстро выходит из *прямой кожи перевязи* (= ножен: ór réttum fetilhamsi); *змея перебранки мечей* (т. е. битвы = меч: sverða sennu linnr) ищет *источник крови* (= грудь); *змея павших* (= меч: vals omr) набрасывается на *тропу духа* (= грудь) за *теплой рекой битвы* (= кровью)». В следующем затем комментарии автор «Младшей Эдды» объясняет, что такое nýgerving: «“Новообразование” — это когда меч назван “змеей” и правильно определен, а ножны — его “дорогой”, а перевязь и ножны — его “кожей”. В природе змеи выползает из кожи и часто ползает к воде. Здесь “новообразование” устроено так, что она ищет источник крови, когда ползет тропой духа, и это все — грудь человека. Считается, что “новообразование” хорошо сказано, если та речь (mál), что была начата, поддерживается на протяжении всей висы; если же меч будет назван то “змеей”, то “рыбой”, то “прутом” или еще иначе, то это именуют nykrat (“чудище”) и считают испорченным. <...> “Новообразования” показывают знание (kunnustu) и искусное владение словом (orðfimi)»⁷⁰. Вслед за Снорри nykrat отвергает и его племянник, Олав Белый Скальд, автор «Третьего грамматического трактата» (XIII в.), демонстрирующий этот ошибочный, по его мнению, прием варьирования (причисляемый им к стилистическим погрешностям, обозначенным латинским термином sasenphaton) на примере 11-й висы «Флокка о секире» Эйнара Скуласона: «Раздаватель запястий (= князь) дал мне дорогую *великанишу солнца штевя* (т. е. щита = *секиру*); украшенная золотом *Хрунд* (имя валькирии) *лужи трупа* (т. е. крови = *секира*) попала мне в руки; я принял *боль шапки Херьяна* (Херьян — имя Одина, его “шапка” — шлем = *секиру*)». Комментируя эти стихи, Олав замечает: «<...> и здесь так меняется изображение одной и той же вещи, как чудище принимает разные обличья»⁷¹. Ссылаясь на авторитет Олава, неизвестный автор «Четвертого грамматического трактата» (XIV в.) также говорит о необходимости придерживаться одного способа изображения «и лучше всего в отдельной висе (í einstaka visum), но не подходит этот «размер» (háttir) для больших песней (í storkvæðum)»⁷². Отдавая, таким образом, предпочтение *единообразию*, иначе говоря, парадигматическому варьированию, или варьированию раз избранной модели кеннинга, и отвергнув принцип *разнообразия* — системного варьирования синонимичных моделей кеннингов в пределах одной и той же висы, ученая поэтика одновременно предостерегала от *однообразия*, которым могло быть чревато распро-

странение техники «новообразования» на большие стихотворные отрезки. Тем самым изначальный принцип скальдического искусства — принцип множественности способов наименования, воплотившийся, если следовать терминологии исландских поэтологических сочинений, в приеме *пукрат*, был «переведен» нормативной поэтикой с уровня отдельной висы на иной композиционный уровень и вновь утвержден ею на этот раз уже в границах скальдической песни.

Притом, что ученая поэтика (в лице автора «Четвертого грамматического трактата») весьма точно передавала, по-видимому, ставшее к тому времени традиционным композиционное сочетание *þýgervíng* и *пукрат* — напомним, что нам уже приходилось наблюдать соединение этих приемов в висах Халльфреда и Ховгарда-Рэва, — она явно поторопилась, осудив и окрестив «чудовищем» древний и никогда не выходивший из употребления способ скальдического варьирования. Отражало ли мнение Снорри и вторивших ему «грамматистов» изменившиеся вкусы новой эпохи? Не исключено, что так, и все же нельзя забывать, что в качестве примера использования «недолжного» приема сочинения стихов Олав приводит вису Эйнара Скуласона — одного из самых искусных скальдов середины XII столетия! Несомненно одно: не только авторы обоих трактатов, непосредственно опиравшиеся на позднеантичные грамматические сочинения (прежде всего Прициана и Доната) и пытавшиеся соединить исконную поэтическую — и, как следствие этого, поэтологическую — традицию с латинской (ср. известные слова Пролога к «Третьему грамматическому трактату» о том, что «все это — одно искусство поэзии: и то, что римские мудрые люди переняли в Афинах в Греции и потом переложили на латинский язык, и тот размер песней (*lióða hátt*), или поэзия (*skalldskapr*), которую Один и другие люди из Азии принесли сюда в северную часть света»⁷³), но и Снорри, не обнаруживающий прямой зависимости ни от одной латинской *agrostica* и избравший за образец поэзию «главных скальдов» классической эпохи, далеко не всегда непредвзято трактовали приемы, и реальное соотношение, и вес которых в скальдической практике в полной мере явствуют лишь из сохранившегося поэтического корпуса⁷⁴. Вполне настойчиво прозвучавшее уже в «Младшей Эдде» требование «сообразности с природой»⁷⁵, разумеется, плохо сочеталось и с устройством обычного скальдического кеннинга, и с традиционными способами его употребления. Неудивительно поэтому, что оно не сразу было услышано поэтами, продолжавшими — не в последнюю очередь благодаря влиянию

поэтологического руководства самого Снорри — сочинять стихи «по образцу старших скальдов». Когда же призыв ученой поэтики был наконец услышан, то это привело не к преобразованию скальдической традиции на частично обновленной эстетической основе, но к полному отказу от ее языка — *hulin forpugtí* «темных древних выражений», как называет кеннинги поэт второй половины XIV в. Эйстейн Асгримссон (*В II 416, 98*), — и к ее скорому упадку.

Вернемся, однако, к висе Снорри с тем, чтобы отметить одну существенную деталь устройства демонстрируемого ею «новообразования», а именно — ту роль, которую играют в этом сложном поэтическом построении кеннинги, привлекаемые для описания деталей (здесь — кеннинги груди и ножен). Хотя суть приема *púgerving*, как становится ясным из комментария автора «Перечня размеров», состоит в ограничении варьирования: на протяжении одной висы скальд должен использовать, всякий раз наполняя ее новым словесным содержанием, только одну модель кеннинга, выражающего основное для данного контекста понятие, «не менять однажды начатой речи», именно второстепенные, вспомогательные кеннинги и создают ту необходимую «инструментовку», которая позволяет ему выстроить образ, создать орнамент, все части которого сплетаются в единое и законченное целое. Поскольку же удел таких кеннингов — всегда и непременно зависеть от центральной, варьируемой модели, согласуясь с которой они актуализируют и лежащую в ее основе метафору, они не могут быть ни предусмотрены, ни «учтены» скальдическим языком, а это значит, что они, как правило, вообще не входят в его состав, но всякий раз создаются скальдом заново и в той форме, которая отвечает потребностям каждого отдельного «новообразования»⁷⁶. Важно при этом, что проистекающая из самого факта возникновения приема *púgerving* возможность появления таких принципиально окказиональных, маргинальных наименований не могла поставить под угрозу существование традиционной системы кеннингов — они были призваны не заменить собой поэтический язык, но лишь восполнить его недостающие звенья средствами поэтической речи.

В качестве продолжения темы скальдических «окказионализмов» и в заключение настоящей главы хотелось бы вспомнить историю одной поэтической импровизации, имевшей место при дворе норвежского конунга Харальда Сурового в середине XI в. Героем этого эпизода, рассказ о котором сохранился в «Пряди о Халли Челноке», был главный придворный скальд конунга, уже не раз упоминавшийся здесь Тьодольв Арнорссон.

«Как-то раз, когда конунг шел со своей свитой по улице, из одного дома до них донеслась громкая ругань. Там спорили дубильщик с кузнецом, а в следующую минуту они принялись друг друга тузить. Конунг остановился и некоторое время наблюдал за их потасовкой. Затем он сказал: «Пойдем отсюда, я не хочу вмешиваться в их ссору, но ты, Тьодольв, сочини о них вису». «Государь, — говорит Тьодольв, — не пристало мне делать такое, ведь я считаюсь Вашим главным скальдом». Конунг отвечает: «Это труднее, чем тебе могло показаться. Ты должен представить их совсем другими людьми. Пускай один будет Сигурд Убийца Фафнира, а другой Фафнир, и придай каждому приметы его ремесла». Тогда Тьодольв сказал вису:

*Sigurðr eggjaði sleggju
snák váligan brákar,
en skapdreki skinna
skreidd af leista heiði;
menn sýusk orm, áðr ynni,
ihvegr búinn kilju,
nautaleðrs á naðri
neflangr konungr tangar.*

(В I 350, 15)

*“Сигурд кузнечного молота
подстрекал ужасного змея гашпиля,
но дракон-создатель кожи
уполз с пустоши ног;
люди боялись змея,
одетого в плащ дороги подошв,
пока длинноносый конунг клещей
не умертвил гада бычьей шкуры”⁷⁷.*

«Хорошо сказано, — говорит конунг, — а теперь сочини другую вису, и пусть один из них будет Тором, а другой — великаном Гейррёдом, и придай каждому приметы его ремесла». Тьодольв сказал тогда такую вису:

*Varp ór þrætu þorpi
Þórr smíðbelgja stórra
hvápts eldingum höldnum
hafra kjóts at jömi;
hljóðgreipum tók húða
hrækkviskafls af afli
gláðr við galdra smíðju
Geirröðr stu þeiri.*

(В I 350, 14)

*“Тор больших кузнечных мехов
извергал из села спора
сдерживаемые молнии глотки
на ётуна козлиной плоти;
Гейррёд мечущейся подковы кожи,
радостный, с силой хватал
ладонями звука раскаленное железо
кузницы заклинаний”⁷⁸.*

«После этого не скажут, что ты плохой скальд», — говорит конунг. И все хвалили его за эти висы»⁷⁹.

Приведенная история примечательна во многих отношениях, однако нас прежде всего интересуют употребляемые Тьодольвом «кеннинги» и то обстоятельство, что ни один из них не имеет предшественников в традиции. Совершенно очевидно, что все использующиеся в этих висах кеннинги (а их немало — по семь в

каждой строфе) изобретены самим Тьодольвом и, судя по всему, они-то и вызывают наибольшее восхищение аудитории. Между тем, можно заметить, что по своему характеру поэтическая фразеология Тьодольва отнюдь не однородна: он употребляет здесь существенно различные типы иносказаний и, вне всякого сомнения, делает это намеренно.

Скальд явно желает провести грань между тем, что от него требует Харальд, и собственным поэтическим мастерством, воздавая «богови богу, а кесарево кесареви». Вероятно, поэтому кеннинги кузнеца и дубильщика, построенные Тьодольвом по шаблону, заданному ему конунгом, начисто лишены образности. «Сигурд кузнечного молота», «дракон кожи» или «Тор кузнечных мехов» — все это не что иное, как сугубо формальное соединение имен персонажей соответствующих сказаний с атрибутами ремесла действующих лиц описываемой ситуации. Отсутствие какой бы то ни было связи, а тем самым и основы для сравнения стычки двух ремесленников с единоборством героев известных преданий подчеркивается тем, что выбор последних откровенно произволен и обусловлен исключительно прихотью заказчика. Повинуясь конунгу, Тьодольв с точностью выполняет полученное им задание, однако ситуация, в которой он оказался, когда, отказавшись произнести вису по столь ничтожному поводу, в конце концов был все-таки вынужден импровизировать стихи, да еще и по чужой указке, заставляет его значительно усложнить стоящую перед ним задачу. Уязвленное самолюбие скальда побуждает Тьодольва показать конунгу, что он способен вложить в сочинение заказанных ему вис куда больше мастерства, чем того требует выполнение данного ему задания. Неудивительно поэтому, что изобретательность скальда ярче всего проявляется не в кеннингах, описывающих главных героев драмы, свидетелями которой случайно оказались конунг и его свита, — скальд лишь варьирует на все лады приметы их ремесел, — но в тех откровенно пародийных наименованиях неодушевленных предметов и явлений, с помощью которых Тьодольв создает два совершенно разных рассказа, посвященных одному и тому же событию. Именно эти кеннинги позволяют ему представить ссору двух ремесленников в образах эпического и мифологического сказания, перекинуть мост между не заслуживающей внимания придворного скальда бытовой сценой и древним преданием. Поле Гниатахейд (*Gnitaheiðr*), на котором Сигурд одолел дракона Фафнира, превращается в висе Тьодольва в «пустошь ног» (*leista heiðr*), обозначение места действия, очевидно, пола того помещения, в котором происходит ссора кузнеца и кожевенника; аналогичным

образом металл реальный (раскаленное железо, запущенное Гейррёдом в Тора) претворяется скальдом в «раскаленное железо кузницы заклинаний» (= *брань*), налету подхватываемую «ладонями звука» (= *ушами*) новоявленного Гейррёда-дубильщика (род занятий героев описываемой стычки вынуждает скальда поменять местами героев мифа)⁸⁰. Можно заметить, что тем самым Тьодольв создает совершенно иную систему поэтических наименований, нежели та, которую он использует при обозначении главных действующих лиц. Изобретаемые им «кеннинги», как правило, метафоричны, а их ситуативность приводит к тому, что в большинстве своем они могут быть истолкованы лишь в контексте данного анекдота. Не случайно и любые возможные связи этих кеннингов с традицией (если таковые удастся проследить) непременно оказываются «персонализированными». Так, не вызывает сомнений, что изображение перебранки Тора-кузнеца и Гейррёда-дубильщика во второй висе Тьодольва содержит намек на описание соответствующего эпизода в «Драпе о Торе» (*Pórsdrápa*) Эйлива (ок. 1000 г.): «ускоритель битвы, давний друг Трёнг (т. е. Фрейи = *Tor*) схватил быстрым ртом руки (*handa hgratunnum*) раскаленный глоток железа (*lyptisylg síu*) на лету»⁸¹.

Мы видим, таким образом, как навязанные извне условия импровизации и предопределенное ими психологическое состояние скальда приводят к рождению своеобразного поэтического «кентавра», соединения признаков двух, казалось бы несовместимых в пределах одной висы, но на этот раз дополняющих друг друга приемов — *pykrat* и *þýgerving*, вместе составивших истинное скальдическое *новообразование*. Нельзя, впрочем, не заметить, что эта гротескная форма оказалась под стать тому комическому содержанию, которое было предложено Тьодольву его государем.

Примечания

- 1 Младшая Эдда. С. 60. Здесь и далее ссылки даются на издание: Младшая Эдда / Пер. О.А.Смирницкой, отв.ред. М.И.Стеблин-Каменский. Л.: Наука («Литературные памятники»), 1970.
- 2 Именно так трактуют этот кеннинг издатель сохранившегося корпуса скальдической поэзии Финнур Йоунссон (см: Den norsk-islandske Skjaldedigting. A I—II (Text efter håndskrifterne). B I—II (Rettet text) / Udg. Finnur Jónsson. København, 1912—1915 (Rpt.: København, 1967—1973): B I 22, 1; в дальнейшем все тексты, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по этому изданию; римская цифра обозна-

чает том, первая арабская цифра — страницу, вторая арабская цифра — строфу) и Эрнст А. Кок (*Kock E.A. Notationes Norroenae: Anteckningar till Edda och skaldediktning*. Lund, 1923—1944. § 228). Бьярне Фидьестель в своем известном исследовании «дружинной» поэзии скальдов, не видя оснований для «вечной» непримиримости конунга к «мужу», собирает и толкует кеннинги этой строфы иначе: *œskimeida*, как он считает, следует соединить с *galdra* — «жаждущее древо заклинаний» = *колдун* (известно, что Харальд Прекрасноволосый преследовал колдунов) и *hjaldrseids vébrautar prima* «шум священного пути трески битвы» = *битва* (см.: *Fidjestøl B. Det norrøne fyrstediktet. Øvre Ervik*, 1982. S. 74—76).

- 3 *Meissner R. Die Kenningar der Skalden: Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*. Bonn; Leipzig, 1921. S. 2, 12, 71.
- 4 *Heusler A. Meissner, Die Kenningar der Skalden. [Besprechung (1922)] // Heusler A. Kleine Schriften*. Berlin, 1969. Bd. I. S. 296.
- 5 Говоря о разных способах именования в поэзии, Снорри так характеризует кеннинг: «Третий вид называется кеннингом. Он состоит в том, что мы говорим “Один”, либо “Тор”, либо кто другой из асов или альвов, а потом прибавляем к именованному название признака другого аса или какого-нибудь его деяния. Тогда все наименование относится к этому другому, а не к тому, кто был назван. Так, мы говорим “Тюр победы”, или “Тюр повешенных”, или “Тюр ноши”, и это все обозначения Одина» (Младшая Эдда. С. 60).
- 6 «А так как зовется он “испытателем оружия и вершителем битв”, а слова “испытатель” и “вершитель” созвучны названиям деревьев, скальды, сообразуясь с этим, зовут человека “ясенем”, либо “кленом”, либо “лесом”, либо другими словами мужского рода, обозначающими деревья, соединяя их со словами “битва”, “корабль”, “богатство”» (Там же. С. 69).
- 7 «Правдивый» кеннинг выделяется в ряде классификаций кеннингов. Ср., например: *Einar Ól.Sveinsson. Íslenzkar bókmenntir í fornöld*. Reykjavík, 1962. Bls. 145; *Turville-Petre G. Scaldic Poetry*. Oxford, 1976. P. XLVI.
- 8 Ср. описание этого типа метафоры у Аристотеля, называющего ее «переносом по аналогии»: «А под аналогией я разумею <тот случай>, когда второе относится к первому так же, как четвертое к третьему; поэтому <поэт> может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе, а иногда прибавляет к метафоре и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею, следовательно, <поэт> может назвать чашу щитом Диониса, а щит — чашею Арея. Или: что старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни или, как Эмпедокл, закатом жизни» (Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 109—110).
- 9 Показательна в этой связи недавняя работа Ф.Эмори: *Amory F. Kennings, Referentiality, and Metaphors // Arkiv för nordisk filologi*. 1988.

- Bd.103. S. 87—101. Подобный подход характерен и для многих других исследований, посвященных скальдическому кеннингу. Ср., например: *Marold E.* Kenningkunst. Ein Beitrag zu einer Poetik der Skaldendichtung. Berlin; New York, 1983; *Krömmelbein Th.* Skaldische Metaphorik. Studien zur Funktion der Kenningsprache in skaldischen Dichtungen des 9 und 10. Jahrhunderts. Kirchzarten, 1983.
- 10 *Krause W.* Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache. Halle (Saale), 1930.
 - 11 Ibid. S. 5.
 - 12 Ср., например: *Turville-Petre G.* Op. cit. P. LVIII.
 - 13 Ср.: *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. Л., 1978. С. 58.
 - 14 Ср. об этом: *Смирницкая О.А.* Поэтика и лингвистика скальдов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филология. 1982. № 2. С. 36.
 - 15 Факт демотивированности скальдического кеннинга был замечен весьма немногими его исследователями; см. прежде всего: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 104—105; *Fidjestøl B.* Kenningsystemet: Forsøk på ein lingvistisk analyse // Maal og Minne. 1974. S. 7—50. В отличие от скальдического кеннинга, к отдельным видам эпического кеннинга может быть применена обычная характеристика кеннинга как «корректированной метафоры». Эпический кеннинг, однако, — метафора стертая: для того, чтобы произвести (или, вернее, воспроизвести) кеннинг *vágmaþr*, эддическому поэту (или *brimhengest* — англосаксонскому скопу) не было нужды сравнивать корабль с конем, он только употреблял традиционную формулу корабля. Эпический кеннинг, таким образом, также опосредован инвариантной моделью, и поэтому его мотивированность денотатом скрыта, не актуализирована, однако ее без труда удастся восстановить, она никогда не утрачена полностью.
 - 16 Поскольку соотносительность с инвариантной моделью и есть единственный вид мотивированности, доступный скальдическому кеннингу, то существующие на первый взгляд градации на пути к утрате им всякой возможной связи с референтом, как справедливо замечает Б.Фидьестёл (*Fidjestøl B.* Op. cit. S. 33), полностью нивелированы.
 - 17 См., например: *Lindow J.* Riddles, Kennings and the Complexity of Scaldic Poetry // *Scandinavian Studies*. 1975. Vol. 47. P. 311—327.
 - 18 См. также другие примеры «двусмыслицы», собранные в книге Майсснера: *Meissner R.* Op. cit. S. 83—84.
 - 19 Использование этого приема обычно объясняют желанием (как в «Саге о Гисли») или необходимостью (например, в любовной поэзии) избежать упоминания имени собственного. Ср.: *Harris J.* The Enigma of *Gísla Saga* // The Audience of the Sagas. The Eighth International Saga Conference. Preprints. Gothenburg Un., 1991. Vol. I. P. 187; *Frank R.* Onomastic Play in *Kormakr's Verse: The Name Steingerðr* // *Mediaeval Scandinavia*. 1970. Vol. 3. P. 7—34.
 - 20 См. об этом типе кеннингов: *Noreen E.* Studier i fornvästnordisk diktning. I. Uppsala, 1921. S. 28. Иначе толкует подобные кеннинги Х.Кун, рас-

смаатривающий их первые компоненты в качестве глагольных расширителей (см.: *Kuhn H. Extended Elements in the Kenning // Parergon. 1978. Dec. Vol. 22. P.13–22; Idem. Verbale Kenningerweiterungen // Poetry in the Scandinavian Middle Ages: The Seventh International Saga Conference. Spoleto, 1990. P. 131–145).*

- 21 См. примеч. 5, а также посвященную этому работу О.А.Смирницкой (*Смирницкая О.А. Скальдическая синонимика и мифологическая номинация (о двух моделях сложных поэтизмов в древнеисландском) // Скандинавская филология (Scandinavica). Изд. ЛГУ, 1985. Т. IV. С. 145–155).*
- 22 Младшая Эдда. С. 70.
- 23 Там же. С. 83.
- 24 Младшая Эдда. С. 69–70; *Edda Snorra Sturlusonar / Udg. Finnur Jónsson. København, 1931. S. 119, 146.* О «древесных кеннингах» мужа см. примеч. 6; ср. также: *Weber G.W. Of Trees and Men: Some Stray Thoughts on Kennings and Metaphors — and on Ludvig Holberg's Arboreseque Anthropology // Twenty-Eight Papers Presented to Hans Bekker-Nielsen on the Occasion of his Sixtieth Birthday 28 April 1993. Odense Un. Pr., 1993. P. 419–446.*
- 25 Младшая Эдда. С. 59.
- 26 Младшая Эдда. С. 62; *Edda Snorra Sturlusonar. S. 94.*
- 27 Знаменательно, что единственное признанное традицией исключение из этого правила — употребление в кеннингах мужа хейти «мертвого» дерева *stafr* «шесть» делает невозможным его использование в составе кеннингов меча. В поздней поэзии, однако, это последовательное размежевание двух моделей отчасти поколеблено то и дело появляющимися неканоническими кеннингами (ср.: *palmt* «пальма», *þorn* «шип», *laukt* «лук; мачта» в кеннингах мужа и меча).
- 28 Создавая кеннинг змеи *козел канавы*, Кормак, несомненно, имел в виду традиционную модель кеннинга корабля *конь моря* и действующее в ней ограничение: из-за того, что определением в кеннинге корабля могли служить лишь хейти тех вод, в которых корабль в действительности плавает, из парадигмы варьирования этого кеннинга исключались такие наименования воды, как *болото, канава, лужа, ручей* и т. д. Соединение основы традиционного кеннинга корабля (*козел*, как и наименование любого большого зверя, вполне мог замещать *коня*) с «ложным» определением автоматически разрывало связь с его обычным референтом, превращая кеннинг в загадку.
- 29 *Edda Snorra Sturlusonar. S. 215.*
- 30 *Ibid. S. 219.*
- 31 Таких кеннингов, впрочем, сравнительно немного: в сохранившемся корпусе скальдической поэзии их всего-навсего 27. Что же касается более длинных кеннингов, то они, по-видимому, не были в ходу: помимо приведенного выше семичленного кеннинга Торда Сэрекссона, известен лишь один шестичленный кеннинг, созданный его совре-

- менником, Торарином Славословом (*Tegdrápa*, 1028 г.): *gunnvita gotu gráps leuys* ботг *B I 299, 8* «древо (= муж) огня (= меча) бури (= битвы) дороги (= щита) огня битвы (= меча)».
- 32 Я. де Фрис, посвятивший специальное исследование использованию имен языческих персонажей в поэзии скальдов, установил, что только употребление имен Одина снижается во второй половине XI в. в 9 раз: тогда как в стихах, относящихся к 950–1000 гг., имена Одина встречаются 132 раза, что составляет 37,84% от общего числа сохранившихся строф, в поэзии 1000–1050 гг. таких кеннингов уже только 46 (7,52%), а в стихах 1050–1100 гг. — всего лишь 9 (4,53%). Аналогичное соотношение наблюдается и в употреблении имен других мифологических персонажей (см.: *Vries J. de. De Skaldenkenningen met Mythologischen Inhoud. Haarlem, 1934*). Не менее впечатляют данные, полученные Б.Фиджестёлем на основании анализа более однородного материала княжеских панегириков: употребление кеннингов с именами языческих богов падает в них с 25% во второй половине X в. до 2–3% во второй половине XII в. (*Fidjestøl B. Pagan Beliefs and Christian Impact: The Contribution of Scaldic Studies // Viking Revaluations / Ed. A. Faulkes, R. Perkins. L., 1993. P. 100–102*).
- 33 Сага об Олаве Святом. Гл. XLIII // Снорри Стурлусон. *Круг Земной / Отв. ред. М. И. Стеблин-Каменский. М.: Наука («Литературные памятники»), 1980. С. 188–189. Об этом эпизоде см. подробнее в гл. «Мед поэзии».*
- 34 *Hallfredar saga vandræðaskálds // Íslendinga sögur og þættir. I–III / Ed. Bragi Halldórsson et al. (Svart á hvítu). Reykjavík, 1987. II. Bls. 1232 f. (Kap. 6).*
- 35 *Op. cit. Bls. 48.*
- 36 См. более подробно об этом эпизоде в разделе «Скальдическая поэзия после христианизации»; там же полностью приводится упомянутая виса Халльфреда.
- 37 См. об этом: *Kuhn H. Das nordgermanische Heidentum in den ersten christlichen Jahrhunderten // Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur. 1942. Bd. 79. S. 133–166.*
- 38 Ян де Фрис (*Vries J. de. Op. cit. S. 53*) относил «мифологическое возрождение» к XII в., что, однако, не подтверждается данными панегирической поэзии (см.: *Fidjestøl B. Pagan Beliefs ... P. 102*).
- 39 Младшая Эдда. С. 60; *Edda Snorra Sturlusonar. S. 86.*
- 40 Кеннинги типа «конунг Рима» (так же, как и приведенный выше кеннинг «испытатель монахов») встречаются у нескольких скальдов XI в., однако не используются в христианской поэзии XII–XIV вв. Это свидетельствует о том, что подобные кеннинги не утвердились в скальдическом языке и были вытеснены другими моделями.
- 41 Младшая Эдда. С. 89.
- 42 *Davidson H. R. E. Insults and Riddles in the Edda Poems // Edda: A Collection of Essays / Ed. R. J. Glendinning, H. Bessason (The University of Mani-*

toba Icelandic Studies, 4). Winnipeg, 1983. P. 31–32; *Almqvist B. Norrøn niddiktning: Traditionshistoriska studier i versmagi*. I. Stockholm, 1965. S. 28 ff.

- 43 Поскольку все наименования в висе великанши употреблены в винительном падеже, их родовая принадлежность может быть двоякой. Вполне возможно, что среди этих перифраз есть и обозначения ётуна (ср. в связи с этим заключительный стих висы: *«hvat's troll nema þat?»*, в котором великанша называет себя (или представителей своего рода вообще?) «троллем»).
- 44 Остроумную, но весьма спорную интерпретацию наименований, перечисленных в висе великанши, предложил в свое время Гудмунд Финнбогасон (*Gudm. Finnbogason*. Ofljóst! // Skirnir. 1934. CVIII. Bls. 211). По его мнению, при создании каждого из этих имен использовался ofljóst (см. выше). Первое наименование *tungl sjótrúgnis* он толкует как «потомок ётуна» (*tungl* = «месяц, луна» является синонимом слова *nið*, омонимичного в форме винительного падежа наименованию потомка — *niðr*); представляющее наибольшую трудность в этой перифразе слово *sjótrúgnir* Гудмунд считает обозначением ётуна, произведенным от имени великанши *Hrúga* (= *hrúga* «куча», глагол «наваливать в кучу», — *sjótrúgnir* «сваленный в кучу на скамье»). При таком толковании, однако, остается неясной функция первой части этого хейти (*sjót*). Следующее за этим наименование *auðsúg(r) jótuns* интерпретируется как «наследник ётуна» (*auðsúg* «высасывающий богатство», т. е. тот, к кому оно переходит, — наследник). Можно заметить, однако, что при таком толковании вовсе незачем предполагать «двусмыслицу». *Élsólar þol* предлагается понимать как наименование хтонического волка Фенрира (*él-sól* — солнце во время непогоды: *él* «буря», *þol* «несчастье») = «несчастье солнца в непогоду». В данном случае «двусмыслица», как считает Гудмунд, основана на том, что имя Фенрира одновременно является хейти ётуна. Заметим, однако, что волк Фенрир и есть великан, а это значит, что у нас нет причин рассматривать эту перифразу как ofljóst. *Vísinn(r) vplu* истолковывается как наименование Одина: он заставляет вёльву пробудиться от сна и повелевать ему судьбы богов, за что и назван «тяжелой работой» или «трудным спутником вёльвы». Ofljóst здесь состоит в том, что предполагаемое имя Одина должно быть омонимично имени великана. Это имя — Гримнир, одновременно известное и как хейти ётуна. Заметим, однако, что краеугольный камень этого толкования — хейти великана «Гримнир» никогда и нигде не употребляется применительно к ётуну, оно лишь записано в тулах синонимов, где присутствуют сотни фиктивных имен. *Vörð(r) nafjarðar* интерпретируется как «страж скалистой земли» (*naf-* к *nafr* «скалистый обрыв»), что также не предполагает «двусмыслицы». Не исключено, однако, что *nafrjörðr* членится иначе и второй компонент этого хейти — обозначение фьорда; связь первой его части с *nafr* тоже не бесспорна. Последняя перифраза в висе великанши, *hvélsvelg(r) himins* «проглатывающий колесо неба», истолковывается как наименование волка Хати (*Hati*), которому предстоит в

конце времен проглотить солнце. Поскольку же *Nati* — также и хейти великана, эта перифраза интерпретируется как *ofljóst* (ср., однако, сказанное выше об имени волка-великана *Фенрира*). Таким образом, предложенная Гудмундом Финнбогасоном интерпретация этой висы содержит немало спорных моментов.

- 45 Э.А.Кок (*Kock E.A. Op. cit. § 1005*) предлагает в связи с этим конъектуру *skapsmiðr Víðurs* «творящий кузнец Видура».
- 46 Здесь — с комбинированной основой, как в кеннингах мужа.
- 47 Знаменательно, что и употребленное Браги наименование поэта *skipsmiðr Víðurs* — единственное, не ставшее традиционным кеннингом скальда, благодаря необычности входящего в его состав обозначения поэзии («правильный» кеннинг поэзии строится по модели *корабль карликов*, происхождение которой Снорри объясняет легендой о меде поэзии; см. выше), также имеет прямые аналогии в стихах младших скальдов. Так, не вызывает сомнений, что кеннинг мужа *veðrsmiðr Víðurs* *В I 411, 10* «кузнец непогоды Видура (= битвы)», использованный скальдом XII в. Гислем Иллугасоном в «Поминальной драпе о Магнусе Голоногом», — формальный вариант кеннинга Браги. Что же касается самого нетрадиционного кеннинга поэзии *Víðurs skip* «корабль Видура» (= *Одина*), в котором слово *skip* «корабль» указывает то ли на сосуд с поэтическим медом, то ли на поэтический мед, то и этот кеннинг находит аналогию в стихах другого скальда — Эйнара Звона Весов. В *Vellekla, 3* (около 986 г.) Эйнар называет поэзию «жидкостью, вычерпываемой из винного корабля Хертюра» (*Hertýs vín-Gnóðar austr*, где *Gnóð* — название корабля, а Хертюр — одно из имен Одина). Не исключено, что и этот кеннинг мог быть создан под непосредственным влиянием кеннинга Браги.
- 48 Ср.: *Kreutzer G. Die Dichtungslehre der Skalden: Poetologische Terminologie und Autorenkommentare als Grundlage einer Gattungspoetik. 2nd ed. Meisenheim am Glan, 1977. S. 20.*
- 49 Последняя драпа, сочиненная в этом размере, — так называемая *Stutfeldardrápa* (ок. 1120 г.) Торарина Короткий Плащ. После этого тёглаг, по-видимому, выходит из моды и употребляется крайне редко: за исключением двух отдельных вис, относящихся к 20-м годам XIII в., нам больше не известны стихи, составленные в тёглаге.
- 50 В пользу высказанного предположения говорит и тот факт, что виса великанши отсутствует почти во всех рукописях, передающих этот рассказ.
- 51 Приведем лишь несколько примеров. Из 24 наименований непогоды, заполняющих основу кеннинга битвы *непогода оружия*, часто употребляются только 7, причем все они используются уже в ранней поэзии. Остальные хейти, напротив, обычно встречаются не чаще 1–2 раз. Та же картина и в парадигме другого кеннинга оружия, *шум/звон оружия/доспехов/валькирии/Одина*: мы находим немало вариантных кеннингов, использующих в своей основе хейти *dyng* и *gnýr* (реже *gumr*), впервые засвидетельствованные в *Glymdrápa* Торбьёрна Хорнклови

(ок. 900 г.), что же касается других хейти, то они обычно употребляются лишь 1–2 раза.

- 52 Ср. сказанное выше о роли основы в многочисленных кеннингах мужа. Основа кеннингов крови также недвусмысленно указывает на его «означаемое», при этом наименование «части меча» в определении, со своей стороны, всегда свидетельствует о том, что перед нами — кеннинг меча.
- 53 Трехчленный кеннинг *árg-hrafn-gefeindr* заслуживает особого внимания, поскольку кеннинги мужа не используют хейти трупа в качестве определения (обычная модель устроена по типу «*nomem agentis* + птица битвы»). Перед нами, однако, не двучленный кеннинг мужа, а *tví-kennt* — трехчленный кеннинг, который, как оказывается, имеет аналогии у предшественников Торда, скальдов последней трети X в., Гисли и Тинда Халлькейлссона (ср.: *ára steikar ótt B I 99, 15* «посланец жаркого орла» (Гисли) и *verðbjóðr Hugins ferðar B I 136, 4* «предлагающий трапезу стай Хугина (= воронов)» (Тинд)). Вполне вероятно, что и здесь речь идет о появлении новой модели кеннинга, причем модели трехчленной и, что необычно, отличающейся по составу от соответствующего двучленного кеннинга.
- 54 Кеннинг *valbygg Yggjar* допускает двойное толкование: «ячмень сокола Игта (= *Одина*)», где «сокол (*valr*) Игта» — кеннинг ворона или «вальский (= иноземный) ячмень Игта». Второе толкование находит поддержку в позднем кеннинге *Yggjar fagrbygg B II 159, 60* «красивый ячмень Игта» (в анонимных стихах XIII в.), который вполне мог быть создан по образцу кеннинга Тьодольва. О проблемах, связанных с истолкованием другого кеннинга, употребленного в этих строфах, *sveita svans orð* «урожай лебедя крови» см.: *Fidjestøl B. Det norrøne fyrstediktet. S. 141; Wood C. A Kenning for Blood? // Modern Language Notes. 1958. Vol. 73. P. 401–411.*
- 55 За пределами собственно скальдической традиции мы находим этот кеннинг также в эддической «Первой песни о Хельги Убийце Хундинга», причем в форме очень близкой к его употреблению у Арнора: *át hálo scær af Hugins barri (HH I. 54^b)* «поедали волки ячмень Хугина». Структурное сходство с *af ulfa barri* в виле Арнора более всего напоминает формульное варьирование, характерное для эпической поэзии. «Первая песнь о Хельги» — одна из песней «Эдды», демонстрирующих влияние скальдического стихосложения. Высказывалось предположение, что автором этой песни был скальд, а согласно теории А. Бутте — сам Арнор. См.: *Bugge A. Arnor Jarlaskald og det første kvad om Helge Hundingsbane // Edda. 1914. Bd. I. S. 350–380; Noreen E. Eddastudier // Uppsala Universitets Årsskrift. 1921. S. 34.*
- 56 Отсутствие кеннингов золота в дошедших до нашего времени стихах IX в. едва ли может быть исчерпывающе объяснено их тематикой или стихотворной формой (немалая часть этих стихов сочинена в эпических размерах). Кеннинги золота традиционно используются как составная часть трех- или многочисленных кеннингов мужа и жены, и их отсутствие в ранней поэзии (за исключением стихов Браги) может

быть косвенным свидетельством того, что в это время еще окончательно не сформировались модели соответствующих многочленных кеннингов, включающих в себя кеннинги золота.

- 57 Другие кеннинги Эгиля, образованные по этой модели: *á-brandr B I 33, 16* «пламя реки»; *Hlís vita Skuld B I 45, 15* «Скульд огня Хлер» (в составе кеннинга жены; Скульд — имя богини; Хлер — имя морского божества); *máreitar* dagr B I 52, 41* «день межи чайки (= моря)».
- 58 Ср. у Кормака в составе кеннинга жены: *þoll hyllinga vallar B I 72, 10* «сосна поля змеи»; у Гисли в составе кеннинга мужа: *ogm-láds Ullr B I 101, 24* «Уль земли змеи» и четырехчленного кеннинга жены: *grjótluns grundar fit B I 101, 25* «земля луга макрели камней (= змеи)»; у Хастейна сына Хромунда Хромого (ок. 955 г.) в составе кеннинга мужей: *beidendr hauðmens hlíða B I 92, 8* «жаждущие склона ожерелья земли (= змеи)».
- 59 Ср. у Эйвинда (ок. 965 г.): *lyngva mens látr B I 65, 11* «лежище ожерелья вересковой пустоши (= змеи)»; у Кормака в составе кеннинга жены: *linnbedjar Gnþ B I 78, 34* «Гна (= имя богини) постели змеи»; у Торвальда Хьяльтссона (ок. 985 г.): *fjalla *qlna bedr B I 111, 2* «постель макрели гор» в составе кеннинга мужей; у Торлейва Ярлова Скальда (ок. 990 г. — в ниде): *paðrbingr B I 133, 4 (3)* «постель змеи».
- 60 При этом обращает на себя внимание замыкающий приведенную строфу кеннинг «перина Граввитнира», который показывает, что трактовка мифоэпических кеннингов в «Древних речах Бьярки» не была последовательной: обращение к сказанию не исключало сутубо формального синонимического варьирования. Вполне вероятно, однако, что будучи не чем иным, как реализацией модели *ложe/земля змеи*, кеннинг «перина Граввитнира» мог приобрести в контексте этой тулы особый смысл и восприниматься уже не как вариант предшествующего ему кеннинга «Мидгард Фафнира», но в качестве производного от неведомого сказания, в котором Граввитнир (один из змеев скандинавской мифологии) также выступал в роли хранителя какого-токлада.
- 61 В тулах (ученых списках поэтических синонимов, составленных в XII—XIII вв.) в специальном перечне, отведенном хейти рыбы, записано 60 таких названий.
- 62 Часть примеров таких кеннингов уже была приведена выше. Ср.: *grjótluns *grund B I 101, 25* (Гисли: в составе кеннинга жены «земля луга макрели камней»); *fjalla *qlna bedr B I 111, 2* (Торвальд Хьяльтссон (ок. 985 г.): в составе кеннинга мужей «искатели постели макрели гор»); *grjótlunís landrif B I 210, 4* (Олав Харальдссон (ок. 1010 г.): в составе кеннинга жены «липа скалы макрели камней»); *qlun-reugar *fjorn B I 278, 5* (Бьёрн Арнгейрссон (ок. 1019 г.): в составе кеннинга жены «земля земли макрели камыша»); см. также *B I 262, 10; B II 213, 9*.
- 63 См.: *Kreutzer G. Op. cit.* Подробнее об этом см. в гл. «Мед поэзии».
- 64 См. посвященную этим наименованиям статью Халльварда Ли: *Lie H. Naglfar og Naglfari // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. Utvalgte avhandlingar. Øvre Ervik, 1982. S. 332—341.*

- 65 См. по этому поводу: *Clunies Ross M. Style and Authorial Presence in Skaldic Mythological Poetry // Saga-Book of the Viking Society for Northern Research. 1980. Vol. 20. P. 292.*
- 66 *Kuhn H. Das Dróttkvætt. Heidelberg, 1983. S. 227.*
- 67 Порядок следования этих строф не раз обсуждался в литературе, посвященной «Драпе о Хаконе» (ср.: *Lie H. 'Natur' og 'unatur' i skaldkunsten // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. S. 292 ff.; Fidjestøl B. Det norrøne fyrstediktet. S. 103 ff.*) При этом указывалось на то, что строфа 6 (*Skj. B I 147–148*), возможно, является первой (последовательность строф: 6, 3, 4, 5). Нам, однако, представляется, что перестановки в данном случае едва ли существенны, поскольку каждая из процитированных строф варьирует одну и ту же тему.
- 68 «Подарок Гуси» (*Gusis nautr*) — легендарные стрелы, одна из которых была названа *Flaug*: наименование, омонимичное *flaug* «вымпел» на корабле или «часть мачты». Создавая этот кеннинг корабля, Скальд Рэв, таким образом, использует *ofljóst* («двусмыслицу»).
- 69 Обычное для кеннингов корабля слово *skíð* (ср.: «лыжа моря» и т. д.) употребляется здесь как «полукеннинг» или в качестве хейти части корабля.
- 70 *Edda Snorra Sturlusonar. S. 217–218.*
- 71 *Den tredje og fjerde grammatiske afhandling i Snorres Edda / Udg. Björn M. Ólsen. København, 1884. S. 80. III, 13 (6).*
- 72 *Op. cit. S. 131. IV, 9 (19–21).*
- 73 *Den tredje og fjerde grammatiske afhandling. S. 60.* См. также: *Foote P. Latin Rhetoric and Icelandic Poetry: Some Contacts // Foote P. Aurvandilstá: Norse Studies. Odense Un. Pr., 1984. P. 249–270.* Олав, вслед за Снорри (см. Пролог к «Младшей Эдде»), соединяя по созвучию *Азию* и *асов*, считает последних выходцами из этой части света.
- 74 Ср.: *Clunies Ross M. Skáldskaparmál. Snorri Sturluson's ars poetica and Medieval Theories of Language. Odense Un. Pr., 1987. P. 76–77.* Х. Ли высказывал, однако, предположение, что в своей трактовке «новообразования» Снорри мог следовать Квинтилиану. См.: *Lie H. Skaldestil-Studier (1952) // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. S. 155–156.*
- 75 Ср. слова, сказанные ее автором о варьировании хейти в кеннингах: «И считается правильным все, что создается по сходству и в согласии с природой» (Младшая Эдда. С. 71). Само по себе это требование, как и историческая концепция Пролога, свидетельствуют о знакомстве ее автора с континентальной ученой традицией.
- 76 На то, что *nýgerving* связан с необходимостью появления новых кеннингов, обращает внимание и Э. Марольд, с чьей недавно опубликованной статьей, посвященной анализу этой поэтической фигуры, автор предлагаемых заметок ознакомился уже после завершения работы над настоящим разделом (см.: *Marold E. Nýgerving und Nykrat // Twenty-Eight Papers Presented to Hans Bekker-Nielsen... P. 283–302.*). Трудно, однако, согласиться с утверждением автора статьи о том, что

термин «*þýgerving*» является обозначением приема создания новых моделей кеннингов, состоящего в их производстве от существующих метафор» (Р. 290): несомненно, что понятием «новообразование» охватывался весь целостный, «согласованный» образ, создаваемый при участии как традиционных, так и вновь изобретаемых кеннингов. Равным образом, весьма малоубедительными представляются попытки этой исследовательницы доказать, что *пукгаи* старательно избегался уже в ранних скальдических стихах (Р. 291 ff.). Произведенное ради этой цели разделение кеннингов на якобы изолированные типы («метафорические», «метонимические» и т.п.) не устраняет фактического соположения разных наименований одного и того же референта в пределах одной строфы.

- 77 *Сигурд кузнечного молота и конунг клещей* — кеннинги кузнеца; *змея гашпиля, дракон-создатель кожи и гад бычьей шкуры* — кеннинги дубильщика; *пустошь ног* = пол; *плащ дороги подошв* = башмаки (*дорога подошв* = подметки).
- 78 *Тор кузнечных мехов* — кеннинг кузнеца; *ётун козлиной плоти и Гейррёд (мечущейся) подковы кожи* — кеннинги дубильщика; *село спора и кузница заклинаний* — кеннинги рта; *молнии глотки и раскаленное железо кузницы заклинаний* = ругательства; *ладони звука* = уши.
- 79 Sneglu-Halla þáttur (eftir Flateyjarbók) // Íslendinga sögur og þættir. III. Bls. 2218 f.
- 80 В «Младшей Эдде» единоборство Тора с Гейррёдом описывается следующим образом: «Вдоль всей палаты были разведены костры, и когда Тор вошел в палату и стал напротив Гейррёда, тот ухватил щипцами раскаленный брусок железа и швырнул в Тора. Но Тор поймал брусок железными рукавицами и высоко поднял. Гейррёд, чтобы защититься, отскочил за железный столб. А Тор бросил раскаленное железо, и оно пробило столб, и Гейррёда, и стену и ушло в землю» (Младшая Эдда. С. 67).
- 81 Существенно, однако, что не все употребляемые Эйливом иносказания являются кеннингами: «рот руки» = *ладонь*, но «раскаленный глоток железа» — и есть железо. Ср. в этой связи: *Lie H. 'Natur' og 'unatur' í skaldekunsten*. S. 247–248: Х.Ли называет подобные поэтические фигуры «комбинированными метафорами».

Эволюция скальдического стиха

*...И бывает, что крепко сбиты,
доски звездами, да не обработаны,
так негоже и стихотворение
без хендингов...*

Олав Белый Скальд

Hilmir réð á heiði
hjaldrseiðs, þrimu, galdra
óðr við æskimeiða
ey vébrautar, heyja,
áðr gnapsólar Gripnis
gnýstærandi færi
rausnarsamr til rimmu
ríðviggs lagar skíðum.
(B I 20, 1)

A2 \angle X \div | X \neq X
A2k \neq \angle \angle X | \div X
A1 \neq | X \angle X \div X
D1 \neq \angle \angle X | \div X
C1 X \neq \angle X | \neq X
D1 \angle \div \angle X | \div X
A2 \angle X \div | X \neq X
A2k \neq \angle \angle X | \div X
(или Dk \neq \angle \angle X | \div X)

ЭТА начальная виса (строфа) «Драпы шума битвы», сочиненная Торбьёрном Хорнклови в конце IX в. и разбираемая в предшествующей главе (см. там же ее перевод) с точки зрения поэтического языка, дает образец размера, которым сочинена большая часть всей скальдической поэзии, — дротткветта. Основная трудность в установлении точного значения этого термина (дисл. dróttkvætt, dróttkvæðr hátt) заключается в неясности отношений между его компонентами: drótt (*druhti-) «дружина» и kvæðr — прилагательное от глагола kveða «говорить». Существует гипотеза (предполагающая объектные отношения между составными частями термина), согласно которой его происхождение связывается с тем, что сочиненные в этом размере стихи произносились перед дружиной¹. Согласно другой теории (устанавливающей субъектные отношения между компонентами слова), первая часть

термина *drótt*- толкуется как «дружинные скальды», и значение всего слова объясняется как «размер, используемый дружинными скальдами»².

На буквальном переводе компонентов термина строится гипотеза М. И. Стеблин-Каменского, устанавливающего значение слова «дротткветт» как «исполняемое народом, дружиной», т. е. не одним скальдом, а хором. Амебейность исполнения, предполагаемая последним истолкованием, объясняет генезис такой важнейшей особенности дротткветта, как семантически немотивированное разъединение отдельных частей предложений и их переплетение друг с другом. Согласно этой гипотезе, скальдические стихи первоначально сочинялись для исполнения двумя партиями хора или двумя голосами, и виса, таким образом, распадалась на две переплетающиеся партии. Обычай же переплетать в строфе параллельные предложения мог сохраниться и после того, как амебейное исполнение вышло из употребления³.

Переплетение предложений в висе всегда ограничено ее полустрофами (*visuhelmingar*), представляющими собой завершенные метрические единицы не только в синтаксическом, но нередко и в смысловом отношении. Так, в первом четверостишии (хельминге) приведенной висы главное предложение: *Hilmir réð heuja þrimu á heiði* «Князь решил вступить в битву на пустоши» переплетено с атрибутивным оборотом *ey óðr við hjaldrseiðs vébrautar galdra oeskimeiða* «всегда непримиримый к жаждущему древу заклинания священного пути трески битвы» (кеннинг мужа, в данном контексте — врага, см. главу о поэтическом языке). Синтаксический орнамент тесно связан со звуковой и метрической организацией полустрофы: компонентами атрибутивного комплекса (*hjaldrseiðs*) подхватывается аллитерация, заданная в главном предложении (*hilmir* : *heiði*), во внутренней рифме участвуют члены и главного предложения (*heuja*), и атрибутивного оборота (*ey*).

В отличие от синтаксического орнамента, находящего разрешение в пределах полустрофы (хельминга), аллитерационная схема распространяется на каждое из четырех двустийшей висы (*visufjórðungar*). Племянник Снорри Стурлусона — Олав Белый Скальд, автор «Третьего грамматического трактата», уподобил аллитерацию гвоздям, которыми сбивают доски корабля: «основание того строения — аллитерация, которая скрепляет северную поэзию, как гвозди, которые делает кузнец, держат корабль, связывая доску с доской. Так и эта фигура речи скрепляет все произносимое в скальдическом искусстве теми буквами, которые называются главными аллитерациями и подпорками»⁴. Первые два аллитерирую-

ших слога, именуемые «подпорками» (*stuðlar*), располагаются в нечетной краткой строке, третий ударный слог, называемый *höfuðstafr* «главным звуком (палкой)», помещается в четных кратких строках. Таким образом, в каждом двустиишии (фьордунге) висы оказывается по три аллитерирующих звука (в тексте они выделены особым шрифтом и обозначены в метрической схеме символом *ℓ*).

В аллитерацию включаются только качественно тождественные согласные; отдельные консонантные группы (*sk*, *sp*, *st*) также трактуются стихом как единое целое, в то время как *hl*, *hn*, *hg* и *hv* могут аллитерировать как с *h*, так и с себе подобными. В отличие от согласных, качество гласных для аллитерации безразлично (аллитерировать могут все гласные между собой), как, например, во втором фьордунге приведенной висы (*óðr : æskimeida : ey*). Более того, как сказано в третьей части Снорриевой «Эдды», «Перечне размеров» — источнике почти всего, что известно о скальдической метрике и наиболее систематизированном ее изложении: «Если главная аллитерация приходится на гласный, то подпорки также должны быть гласными, и красивее, если у каждой из них свой гласный»⁵. Иными словами предпочтительным оказывается включать в аллитерацию качественно разнородные гласные.

Напротив, для рифмы, схема которой ограничена пределами минимальной метрической единицы висы — краткой строки, качество гласного служит основой для различения полных рифм и консонансов. Первые регулярно используются вместе с главной аллитерацией в четных строках (в приведенной висе: *hjaldrseíðs : galdra, ey : heija, gnýstaerandi : færi, ríðviggs : skíðum*), вторые (вместе с «подпорками») — в нечетных (*réð : heiði, óðr : æskimeida, gnapsólar : Griplis, gausnarsamt : gimtu*; ср. в метрической схеме символ *ℓ*, обозначающий слог с рифмой и аллитерацией, и *ℓ* — слог с рифмой).

Из всей древнегерманской аллитерационной поэзии использование рифмы было канонизовано только в поэзии скальдов. Канонизованная внутренняя рифма — *хендинг* (*hending* — «подхват» ср. *henda* — «схватывать») составляет неотъемлемую и наиболее характерную черту всех скальдических размеров, при этом она не просто уравнивается в правах с аллитерацией — ей принадлежит ведущая роль в стихе. Сами скальды оставили многочисленные свидетельства того исключительного значения, которое они придавали хендингам. Если междустрочный повтор — аллитерацию — Олав Белый Скальд, как уже упоминалось, сравнивал с гвоздями, которыми сбивают доски корабля, то внутристрочный повтор — хендинги — он уподоблял планширу — «брусу, крепящему борт» (*svá sem felling skipsborpa*).

Как было сказано, наиболее систематизированное описание скальдического стихосложения содержится в «Перечне размеров» (*Háttatal*) — третьей части «Младшей Эдды» Снорри Стурлусона. Это — сопровождаемые авторским комментарием образцы скальдических размеров. Весьма симптоматичен тот факт, что в искусственном отборе метрических вариантов, представленных в качестве самостоятельных размеров, Снорри прежде всего ориентируется на характер внутренних рифм (двадцать семь размеров не отличаются друг от друга ничем, кроме типов хендингов и их положения в строке).

Из ста двух вис, приводимых Снорри, внутренние рифмы употребляются в семидесяти восьми висах. Для строк без хендингов, встречающихся в тех висах, которые должны были по замыслу Снорри иллюстрировать размеры древних скальдов, он использует термин *háttlaus* — «безразмерность, бесформенность, свобода размера»⁶ и называет такие строки ошибочными. О том, как сами скальды относились к таким «бесформенным» строфам, свидетельствует рассказ о Харальде Суровом, сказавшем перед своей последней битвой (1066 г.) вису эддического стиля без внутренних рифм, счета слогов, переплетения предложений. После этого он произнес: «Это было плохо сочинено, нужно мне сочинить другую вису получше»⁷ и сложил новую вису того же содержания, но в дротткветте: с хендингами, переплетением предложений, скальдическими кеннингами. Обе висы приводятся в «Саге о Харальде Суровом» в «Круге Земном»:

1. Framm göngum vér
í fylkingu
brynjulausir
und bláar eggjar;
hjalmar skína,
hefkat mína;
nú liggr skruð várt
at skipum niðri.

«Вперед шли мы
в боевом порядке
без кольчуг
под синие лезвия;
шлемы сверкают,
у меня нет брони;
сейчас лежат доспехи наши
на кораблях внизу».

2. Krjúpum vér fyr vápna
valteigs, brökun eigi,
svá bauð Hildir, at hjaldri,
haldorð, í bug skjaldar;
hátt bauð mik, þars mœttisk,
mennskorð bera forðum,
Hlakkar lss ok hausar,
hjalmstofn í gný malma.

«Не ползли мы в бою под защитой
щитов среди звона оружия,
так велела верная Хильд поля
трупов, опора ожерелья некогда
велела мне высоко нести
подставку шлема (= голову) в
буре оружия, где встречаются лёд
Хлёкк (= меч) и черепа».

(В I 332, 18–19)

Если строфы без хендингов казались Снорри и скальдам недостаточно искусными, то наиболее красивыми, с точки зрения эпохи, представлялись размеры максимально насыщенные внутренними рифмами. В одном из таких размеров (alhent — «полный подхват») полными рифмами охвачены все ударные слоги в строке:

Frama skotnar gram, gotnum
(gjof sannask), rōf spannar,
menstikhr, vensk, miklar
mandýrðir vann skýrðar.

(В II 72, 44)

Об альхенте Снорри пишет, что «этот размер считается самым красивым и самым искусным из всех стихотворных размеров, если он хорошо сочинен»⁸. Однако тому, кто воспитан на поэзии с конечной рифмой, трудно почувствовать и оценить своеобразную красоту скальдических хендингов. Для современного читателя объем скальдических звуковых повторов, в особенности консонантных, кажется столь недостаточным, что он склонен вообще отказывать им в праве называться рифмами. Напомним, тем не менее, что «недостаточность» скальдических рифм компенсируется, так как, во-первых, они встречаются в составе минимальных стиховых единиц — кратких строк, а во-вторых, так как эти единицы содержат фиксированное число ударных и безударных слогов, что, разумеется, усиливает эффект «ритмического ожидания».

Обычно в строке дротткветта, как и во всех строках приведенной висы Торбьёрна, шесть слогов — три ударных и три безударных. Тогда, если нет никаких отклонений в числе слогов, каждый хельминг (полустрофа висы) состоит из двадцати четырех слогов, что совпадает с количеством знаков древнего рунического алфавита (футарка). Как правило, двенадцать из этих слогов включены в рифму и аллитерацию: по три отмеченных сильноударных слога (обозначенных в метрической схеме символами ‖, ⁄, ⁄ в зависимости от участия в рифме и аллитерации) и по три неотмеченных безударных (символ — X) или слабоударных слога (∟) в каждой строке. В подтверждение того, что дротткветт — размер слогосчитающий, можно привести, помимо наблюдений над узусом скальдической поэзии, и мнение Снорри Стурлусона (ср. его утверждение из «Перечня размеров»: «в каждой строке висы шесть слогов»⁹).

Тем не менее в одной из недавних работ о стихе скальдов, посвященной исследованию лингвистических основ древнеисландской метрики, делается попытка опровергнуть взгляд на дротткветт как на слогосчитающий размер. Автор этой работы Кристиан Ар-

нарсон, проанализировав поэзию исландского скальда Хальфреда Оттарсона, обнаружил, что лишь 86% (409) строк его стихов включают шесть слогов, а 14% (64) строк имеют семь слогов. На этом основании он высказал предположение, что «счет слогов ни в какой степени не составляет ритмическую сущность метрики дротткветта: число шесть на самом деле случайно», и, следовательно, «определение дротткветта как слогосчитающего размера является упрощением, так как число слогов в регулярной строке дротткветта может варьироваться»¹⁰.

Известно, однако, что возможные вариации в числе слогов дротткветта строго регламентированы и, вероятно, включены в скальдический канон. Они оговариваются самим Снорри Стурлусоном, который признает, что число слогов в строке дротткветта может варьироваться в зависимости от их долготы: «Вольность размера состоит в том, чтобы иметь слоги медленные или быстрые, так что они сдвигаются вперед или назад по сравнению с правильным числом, и может находиться таких медленных слогов пять в строке»¹¹. Далее приводится виса (№ 7), в которой все четные строки действительно имеют по пять слогов:

Hjálms fylli spekr hilmir
hvatr Vindhlés skatna.

(В II 62, 7)

Очевидно под «медленными» (seinar) и «быстрыми» (skjótár) подразумеваются слоги длинные и краткие. Долгим считается слог, состоящий из долгой гласной или дифтонга, за которым следует один или более согласный (например, hjálms, hlés) или слог, состоящий из краткой гласной, за которой следуют два или более согласных (например, слог в слове hvatr, а также все прочие слоги в приведенных двух строках). Иначе говоря, в строке дротткветта может быть пять, а не шесть слогов, если эти слоги длинные.

Далее Снорри пишет: «Теперь нужно показать, как быстрые и близко друг к другу стоящие слоги увеличивают длину строки»¹² и приводит в качестве примера следующую вису (№ 8):

Klofinn spyr ek hjálm fyrir hilmis
hjarar egg; duga seggir.

(В II 62, 8)

В этих строках число слогов варьируется от девяти до семи, однако большинство слогов краткие. Два кратких слога могут быть метрически эквивалентны одному долгому, согласно правилу, подробно исследованному Эдуардом Зиверсом. В позиции первого удар-

ного слога, реже в позиции второго ударного слога и никогда — третьего «каждый из двух слогов может по принципу немецкой слоговой замены (Silbenschleifung) быть разложен (aufgelöst) на два слога формы \angle . Второй из этих двух слогов или не должен нести никакого ударения или должен быть слабоударным. Разложение (Auflösung) обязательно, если двусложное слово этой структуры \angle используется в первом такте»¹³. По подсчетам Э.Зиверса, основанным на той скальдической поэзии, которая цитируется в «Круге Земном» Снорри Стурлусона, правило слоговой замены (Silbenschleifung) действует в позиции первого такта в 6, 9% примеров (из них в первом слоге — 4,1%, во втором — 2,8%), в позиции второго такта — 0,6% случаев, в третьей — никогда.

Зиверс называет позиции ударных слогов «тактами», деля строки дротткветта на нечто, приближающееся к стопам, однако, как было показано Андреасом Хойслером, в дротткветте распределение ударных и безударных слогов не укладывается ни в ямбическую, ни в хореическую, ни в дактилическую и т. д. схему¹⁴. Произведенные А.Хойслером подсчеты опровергают утверждение, что в скальдической поэзии наблюдается приближение к хореической схеме¹⁵, т. е. движение к упорядоченности (у наиболее ранних скальдов — Браги и Эгиля — имеется большее число строк с хореическим ритмом, чем у Снорри).

Хореическая «стопа» обязательна только в позиции третьего ударного слога дротткветта, обычно занимаемой независимым двусложным словом (ср. окончание всех строк процитированной висы Торбьёрна, за исключением третьей), перед которым, как правило, следует цезура. Так как метрическое заполнение третьей позиции в строке дротткветта предопределено, варьироваться может лишь структура первых двух позиций. Чаще всего они заполняются ударным слогом (обозначаемым в метрических схемах \angle) и безударным слогом (обозначаемым X), как, например, в первой строке висы Торбьёрна: Hilmir réð á heiði \angle X \angle X \angle | \angle X (тип A, согласно метрической системе пяти типов Эдуарда Зиверса¹⁶, ср. приведенную в тексте висы метрическую нотацию). Реже встречается заполнение первых позиций двумя полноударными (\angle \angle) и одним второстепенноударным (\angle) слогом, ср., например, четвертую строку процитированной висы: ey vébrautar heyja (\angle \angle \angle X | \angle X — тип D по Зиверсу) или allvaldr á sæ kaldan (\angle \angle X \angle | \angle X — тип E по Зиверсу).

Еще реже применяются варианты метрического заполнения первых позиций, начинающиеся с безударных слогов, ср. например, пятую строку разбираемой висы, áðr gnapsólar Gripnis (X \angle \angle

$X | \angle X$ — тип С) и *pat gerði vin víða* ($X \angle X \angle | \angle X$ — тип В). Последние два варианта метрического заполнения употребляются столь редко, что их существование даже подвергалось сомнению некоторыми исследователями, которые, подобно Уильяму Крейги, отрицали возможность безударного начала строки в дротткветте. У.Крейги уделил главное внимание четвертому слогу в строке дротткветта и сформулировал правило, согласно которому долгий слог с полным ударением последовательно избегается на четвертом месте строки¹⁷. Он показал, что в этой позиции не встречаются существительные более тяжелой структуры, чем *sýs* (согласный + краткий гласный + согласный, например, *lof*) или *sý* (согласный + долгий гласный, например, *bú*), для остальных же частей речи долгота или краткость слога несущественна. В четвертой (или в третьей и четвертой) позиции невозможно существительное (или прилагательное, или причастие I и II), если начало строки (первая — вторая позиции) заполнено двусложным словом или просодически сходной синтаксической структурой¹⁸. Глаголы на четвертом месте используются в нечетных строках, в то время как существительные или местоимения в этой позиции — в четных¹⁹.

В целом в поэзии скальдов прослеживается четкое различие между метрическим заполнением четных и нечетных строк²⁰. Прежде всего оно связано с местонахождением аллитерирующих слогов, два из которых располагаются в нечетных строках и один — в четных, таким образом, последние строки как бы присоединяются к первым. В четных строках ударение всегда падает на первый слог, так как этот слог аллитерирует. Нечетные строки характеризуются значительно бóльшим метрическим разнообразием, чем четные. Если в первых встречаются почти все метрические типы, то во вторых применяются преимущественно три метрических варианта заполнения (А, D и E)²¹. Так, в четных строках допускаются более тяжелые метрические типы D и E, осложненные второстепенным ударением. Строки с метрическим типом E ($\angle \angle X \angle$) обычно заполняются трехсложным именем (существительным или прилагательным) и односложным глаголом (как правило, личной формой), например, *helgegnir fór drelja, borðmærar skæ færa*. Трехсложные слова, состоящие из трех кратких слогов (например, *lofaði*) или из краткого слога, за которым следует сочетание долгого и краткого слога (*sofandi*), возможны в дротткветте, только если второй слог в них начинается с согласного. Этот согласный присоединяется к первому слогу, удлиняя его: *Hákonar*²².

И в четных, и в нечетных строках скальдического стиха используется цезура. Согласно закону, сформулированному Хансом Ку-

ном, в нечетных строках цезура всегда располагается между аллитерирующими слогами (ср. все нечетные строки в висе Торбьёрна). И в четных, и в нечетных строках цезура падает между слогами, содержащими внутренние рифмы (хендинги). Однако в четных строках точно определить ее место значительно сложнее, чем в нечетных²³, так как там имеется только один аллитерирующий слог.

Закон цезуры, сформулированный Куном, подвергся критике в недавних работах о скальдической метрике. Кари Элен Гаде показала, что в дротткветте место цезуры определяется синтаксической структурой строки и ее положение между аллитерирующими слогами не обязательно²⁴. Закон цезуры, таким образом, был предложен в следующей формулировке: синтаксические цезуры имеют тенденцию падать между маркированными и немаркированными слогами; синтаксические перерывы (breaks) возникают в тех случаях, когда слоги, отмеченные рифмой, аллитерацией и/или просодической долготой, противопоставляются слогу, в которых эти характеристики отсутствуют. Анализируя некоторые из разбираемых Куном примеров, К.Э.Гаде заметила, что аллитерация иногда как будто сознательно используется для связи разорванных элементов синтаксических единиц²⁵. Продолжая ее мысль, можно сказать, что расположение аллитерации отнюдь не предопределяется семантикой. В этом, на наш взгляд, и состоит основное возражение, которое могло бы быть высказано в связи с трудом Ханса Куна, бесспорно, одним из самых глубоких исследований метрики дротткветта.

Как и Зиверс, и Хойслер, Ханс Кун исходит из наличия связи между аллитерацией и фразовым ударением, то есть из того, что семантически важные слова несут наиболее тяжелое ударение и, следовательно, отмечаются аллитерацией²⁶. В зависимости от расстановки аллитерации, можно предсказать, по мнению Ханса Куна, иерархию фразовых ударений в словах, принадлежащих различным частям речи²⁷. Имена (существительные, прилагательные, причастия I и II) являются самыми сильноударными, за ними следуют местоимения и наречия, личные формы глагола (глаголы в придаточных предложениях получают более сильное ударение, чем глаголы в независимых предложениях), и, наконец, реже всего оказываются под ударением предлоги, частицы и союзы. Кун считает, что аллитерация имеет организующую функцию и в аллитерационном стихе, и в скальдическом дротткветте²⁸. Слоги, отмеченные аллитерацией, не только получают наиболее сильное фразовое ударение, но и играют важную роль в обозначении границ синтаксических единиц (типы «синтаксических заполнителей» по

Куну, т. е. синтаксических групп, обычно воспроизводившихся в определенных позициях)²⁹. Такие «синтаксические заполнители» легко идентифицируются в нечетных строках, где всегда имеется два аллитерирующих слога. Для нечетных строк Кун формулирует правило «синтаксической когерентности», которое состоит в том, что главные и второстепенные акцентные позиции (*Hebungen*), находящиеся между двумя аллитерирующими фонемами, синтаксически неизменно принадлежат к предшествующей акцентной позиции. Например, в синтаксической группе, состоящей из определения + существительного, определение в проклize получает наиболее сильное ударение³⁰. Так, в строке «Драпы о Рагнаре» *hræva dōgg þars hōggnaŕ* (B I 1, 4³) и *gæs gofumk reiðar mána* (B I 2, 7³) определение отмечается аллитерацией и предшествует тому существительному, к которому относится³¹.

Тем не менее Кун вынужден признать, что в четных строках такие «синтаксические заполнители» выделяются с меньшей легкостью, так как аллитерация в этих строках теряет свою организующую функцию, и служит лишь средством присоединения их к предшествующим нечетным³². Более того, со взглядами Куна трудно примирить то обстоятельство, что в дротткветте и аллитерация, и рифма часто отмечают семантически наименее важные слова, такие, как союзы, предлоги, наречия (ср., например, в приведенной висе Торбьёрна принимающее участие в рифме наречие *eu* — «всегда»). Нельзя не признать, что аллитерация и рифма в скальдическом стихе не только не проясняют смысл, но, напротив, вступают в противоречие с синтаксической и семантической организацией висы, тем самым нарушая основной принцип древнегерманского стихосложения.

В противоположность законам аллитерационного стиха просодика полностью утрачивает здесь связь с семантикой: полнозначные и служебные слова могут занимать любые места в метрических схемах независимо от их семантического веса. Демотивация ударения в скальдическом стихе вызывает необходимость в дополняющих аллитерацию формальных показателях, важнейший из которых — канонизованная внутренняя рифма (хендинг). Хендинги в поэзии скальдов всегда выделяют те слоги в строке, которые требуют метрических ударений. Хендинг и метрическое ударение заведомо едины в таком ответственном месте строки, как клаузула³³: первый, всегда ударный слог клаузулы — константное место скальдического хендинга (который в поэтиках скальдов называется *viðrhending* — букв. «противостоящий подхват»). Более свободный, начальный хендинг (именуемый в скальдических поэтиках *frum-*

hending — букв. «первоначальный подхват») ³⁴ обладает способностью сдвигать акценты, связь рифмы с ударением при этом становится фактором языковой акцентной деформации. Иначе говоря, позиции, выделенные скальдическими хендингами, оказываются по условию сильноударными, даже если они слабоударны в языке.

В четных строках в поэзии скальдов применяется адальхендинг (букв. «благородная рифма») — точное совпадение всех звуков ударного слога, охватывающее как согласный, так и предшествующий ему гласный (например, *kytt : stytt; til : vífa*); в нечетных строках используется скотхендинг ³⁵ — консонанс (например, *gjalt : veltir; hveit : harri*). Из этих двух типов строгой рифмы, различающихся по звуковому составу и местоположению в скальдическом стихе, для передвижки ударений преимущественно употребляется, как было показано О.А.Смирницкой ³⁶, полная рифма четных строк — адальхендинг. Это объясняется тем, что в четных строках хендинги несут большую функциональную нагрузку, чем в нечетных, где в одной из главноударных позиций они объединяются с аллитерацией. Не случайно полная рифма закрепляется именно в четных строках.

Итак, в классическом стихе скальдов звуковой состав хендингов определяет их местоположение: консонанс — в нечетных строках, полная рифма — в четных ³⁷. Несмотря на то что в ранней скальдической поэзии реализация этого противопоставления допускает некоторые отклонения от сформулированного правила (см. ниже), адальхендинг им мало подвержен. С древнейших времен в четных строках, где звуковой повтор наиболее нагружен функционально, начинает использоваться полная рифма.

Противопоставление скотхендинг — адальхендинг тесно связано со структурной организацией висы (строфы дротткветта), основанной на принципе последовательного дихотомического членения. Замкнутая поэтическая форма скальдической висы диктует усиление конечного сегмента всех разнопорядковых единиц ее метрической композиции: двух четверостиший (*helming*), состоящих в свою очередь из двух двустиший (*fjórðung*), которые включают две краткие строки (*vísuorð*). Скотхендинги, выделяющие клаузулы нечетных кратких строк, и адальхендинги, маркирующие окончания четных строк и, тем самым, границы фьордунгов, отмечают важнейшую метрическую инновацию стиха скальдов — усиление конца строки (в противоположность эпической поэзии, где конец строки ослаблен и не отмечается звуковым повтором).

Необходимость в усилении конца строки в скальдическом стихе вызвана произошедшей в нем трансформацией основных мет-

рических единиц древнегерманского стиха. В противоположность аллитерационному стиху, для которого был характерен параллелизм двух изоморфных и иерархически соподчиненных единиц — краткой строки, организованной на подчиняющем принципе словесного ударения, и долгой строки, основанной на фразовом ударении, в классической поэзии скальдов долгая строка перестает существовать как единство, распадаясь на две автономные краткие строки³⁸.

Разделение долгой строки на две кратких связано с тем, что по сравнению с эпическим стихом в скальдической поэзии изменяются функции аллитерации. Если в эпосе основные функции аллитерации состояли в иерархизации фразового ударения и объединении разнородного в ритмическом отношении языкового материала в долгие строки (кульминативная и связующая функция), то в классическом стихе скальдов из-за демотивации ударения аллитерация утрачивает смысловую значимость и сохраняет лишь кульминативную функцию. Аллитерация служит дополнительному акцентированию слогов, уже выделенных своей звуковой структурой, тем самым способствуя цементированию краткой строки в целостную метрическую единицу. Обособление кратких строк находит подтверждение и в скальдических поэтиках, применяющих термин «строка» (*vísuorð*) по отношению к кратким строкам; попарно связанные краткие строки обозначаются как «фьордунги», т. е. «четверть висы».

Вследствие разрушения долгой строки и демотивации аллитерации, утрачивающей в ней связующую функцию, в скальдическом стихе, как уже говорилось, и появляется необходимость в звуковом повторе, замкнутом пределами новой краткой строки (*vísuorð*). В формировании краткой строки хендинги играют более важную по сравнению с аллитерацией роль. Изначально аллитерация, опирающаяся на устойчивую традицию в германском стихе, основана на акцентном ритме и отмечает совпадение словесных и фразовых акцентных вершин в строке. В скальдическом стихе на первый план выходит просодика слова. Особенно ясно единство словесной и стиховой просодики проявляется во всегда совпадающей с цельнооформленным словом клаузуле — константном месте скальдических хендингов.

Хендинги включают значительную часть фонематического состава слова и максимально раскрывают его структуру. Захватывая гласный и поствокальный согласный (согласные), хендинги производят членение слова, о принципах которого будет сказано далее. Таким образом, в скальдической поэзии, формализовавшей

аллитерацию и введшей в употребление новый канонизованный повтор — хендинги, начинает культивироваться способность к осознанному звуковому анализу. Искусство фонологического анализа, последовательно применяемого скальдами в технике хендингов, позволило им выделить фонему как элемент формализованных звуковых повторов³⁹.

Формализация звуковых повторов в скальдическом стихе, устанавливающих фонетическое тождество безотносительно к смысловому подобию и, тем самым, порывающих с традицией аллитерационного стиха, есть в то же время и их осознание, а значит, и осознание двусторонности языковых единиц. Скальды начинают раздельно оперировать планом выражения и планом содержания, «демотивируя отношения между ними и превращая элементы языковой формы в материал для сложных орнаментов»⁴⁰. Практика скальдических хендингов в соединении со средневековой грамматической традицией сделали возможными фонологические прозрения автора «Первого грамматического трактата» (XII в.) и в частности, применение им методики, предвосхищающей метод минимальных пар⁴¹. Автор «Первого грамматического трактата» дает поразительное для того времени изображение способов своего анализа: «теперь я поставлю эти восемь букв» (имеются в виду гласные а, о, е, æ, у, и, у) «между двумя одинаковыми согласными, каждую по очереди, и с помощью примеров покажу, как каждая из них, поддержанная одними и теми же буквами и поставленная в одну и ту же позицию, составляет свою собственную речь, и так во всей этой книге я буду давать примеры самых тонких различий, которые существуют между буквами: *sar : sǫr; sǫr : sǫr; sur : sur*»⁴². Описание метода, приведенное автором «Первого грамматического трактата», могло бы быть применено и для изучения техники скальдических скотхендингов, объединенных с аллитерацией, например, *lung : langa* (Хальфред *BI 153, 14'*); *reuk : riki* (Эйнар Скуласон *BI 441, 55'*). «Метод минимальных пар», целенаправленно применяемый автором «Первого грамматического трактата» и принадлежащий, как обычно считается, к его самым удивительным открытиям, уже заложен, в сущности, и в самом противопоставлении адальхендинга и скотхендинга, становление которого удастся отчасти проследить в поэзии скальдов.

Исследование основ фонологического анализа, производимого скальдами, тесно связано с рассмотрением морфологической структуры хендингов. Необходимость подобного анализа диктуется прежде всего фономорфологическими свойствами древнегерманского ударения, а именно тем, что это — начальнокорневос

ударение, характеризующее определенную морфему. Акцентная структура слова в древнегерманских языках имеет семантическую мотивированность: акцентные градации в нем соответствуют семантическим градам. Предполагается, что важнейшим языковым субстратом основной метрической единицы скальдического стиха — краткой строки послужило сложное слово, в котором просодическая структура максимально дифференцирована⁴³. В краткой строке морфемы противопоставляются морфемам, вот почему в исследовании скальдической рифмы нельзя не учитывать ее морфологических границ. Зависимость структуры хендингов от морфемного членения подтверждает фономорфологический статус составных частей краткой строки.

Таким образом, метрика скальдов наследует основную черту аллитерационного стихосложения — единство метрической и языковой просодики, т. е. включает не абстрактные метрические единицы, а непосредственно строевые единицы языковой формы, сохраняющие свою конкретность⁴⁴. Неспособность скальдического канона отрываться от языкового материала вызывает необходимость в его вариативности. Стилизуя и деформируя языковой материал, общий канон допускает отклонения, однако эти отклонения по существу представляют собой дополнительные правила. Развитие скальдической поэтики происходит в сторону ее усложнения и детализации, а вовлечение в канон новых элементов языковой формы создает еще более регламентированные правила.

Наша главная цель поэтому состоит в установлении внутренних, органических тенденций к канонизации важнейших элементов скальдической формы и, насколько это возможно, рассмотрении их эволюции. При этом, как и в предшествующей главе о поэтическом языке, главное внимание уделяется до сих пор не исследованному вопросу о том, как происходило формирование и развитие основных скальдических канонов. Принято считать, что складывание всех поэтических канонов скальдов остается вне поля зрения исследователей. Действительно, даже в своих архаических образцах скальдическое искусство предстает перед нами вполне совершенным и на протяжении своего пятивекового существования отличается чрезвычайным консерватизмом.

Единственной формальной особенностью стиха скальдов, становление которой происходит уже в историческое время, оказывается скальдическая рифма — хендинг. На протяжении IX—X вв. на наших глазах строится детализованная система⁴⁵ дистрибутивных правил (определяющих фонеморфологический состав и расположение хендингов), которая предстает в законченном виде только к

XI в. в поэзии «главных скальдов»: Сигвата, Тьодольва и др. Как уже было сказано, основные функциональные факторы канонизации хендингов в скальдическом стихе составляют: демотивация ударения, вызывающая необходимость в его формальных показателях (дополнительных по отношению к аллитерации); разделение на части долгой строки и возникновение новой стиховой единицы — краткой строки, диктующее потребность в появлении звукового повтора, который замкнут ее пределами; формализация звуковых повторов, устанавливающих фонетическое тождество безотносительно к смысловому подобию и, тем самым, навсегда порывающих с традицией аллитерационного стиха.

Выделенные функциональные закономерности показывают ограниченность и обусловленность появления и развития хендингов изменениями внутренней структуры стиха и делают возможной проекцию динамики, доступной наблюдению благодаря данным эволюционного исследования канона хендингов, на скальдическое стихосложение в целом. Свойственные ранней поэзии скальдов отклонения от канонов, зафиксированных в классическом стихе, могут, таким образом, быть рассмотрены как характерные черты более ранних ступеней развития скальдической техники, позволяющие наметить основные этапы ее эволюции и проследить процесс ее постепенной регламентации.

Как уже говорилось, становление канона хендингов связано с появлением основной единицы скальдического стиха — краткой строки. С канонизацией хендингов довершается ее обособление в стихе скальдов. Вполне понятно поэтому, что в тех поэтических формах, где краткая строка еще не выделилась в качестве автономной метрической единицы, хендинги не применяются. Такие размеры, как квидухатт (kviðuháttir от kviða — «эпическая песнь» и háttir — «размер»), льодахатт (ljóðaháttir от ljóð — «песнь, заклинание» и háttir — «размер»), малахатт (málaháttir от mál — «речь» и háttir — «размер») и форнюрдислаг (fornyrðislag от forn — «древний», orð — «слово» и lag — «размер»), остаются по существу «эддическими» размерами⁴⁶ и тогда, когда они используются скальдами (см. ниже). Для них характерны не только более свободная расстановка аллитерирующих слогов и варьируемое число слогов в кратких строках, но и отсутствие внутренних рифм, причинно связанное с сохранением в этих размерах единства долгой строки.

Некоторые чисто скальдические размеры, например, хрюнхент, тёглаг и хадарлаг, тоже менее показательны для исследования эволюции скальдического стихосложения, чем дротткветт. Рассмотрим, тем не менее, каждый из них более подробно.

Хрюнхент (hrynhent, также hrynhendr hátt, hrynhenda, hrynjandi hátt, от дисл. глагола hrynja — «течь, литься») — наиболее широко распространенный размер после дротткветта и чаще всего применяющийся в XIV в. Как и в дротткветте, строфа хрюнхента состоит из восьми строк, однако в отличие от дротткветта каждая строка имеет одну добавочную хореическую стопу и ритмически приближается к четырехстопному хорею. Распределение рифм в хрюнхенте совпадает с дротткветтом: консонанс — в нечетных кратких строках, полная рифма — в четных, окончание строки тоже всегда «хореическое» (\angle X). Несмотря на то что теоретически в хрюнхенте возможны те же ритмические вариации, что и в дротткветте (например, *sonn veittuz ok* $\angle \angle$ X X, *várir menn hafa* \angle X $\angle \angle$ X, *trúi ek enn at* \angle X X \angle X, *get ek at svá, kvað* $\angle \angle$ X \angle X), в действительности в этом размере преобладает хореическое чередование ударных и безударных слогов. Отмечая большее ритмическое однообразие хрюнхента по сравнению с дротткветтом, Андреас Хойслер объяснял эту особенность влиянием предназначенной для пения латинской гимнической поэзии, в которой преобладающим размером был четырехстопный хорей (ср., например, *ymnum dicat turba fratrum / ymnum cantus personet*)⁴⁷.

В отличие от А.Хойслера, склонявшегося в пользу прямого заимствования, Халльвард Ли считал хрюнхент размером, производным от дротткветта, но претерпевшим воздействие иноязычных традиций⁴⁸. Это влияние, как предполагал Ли, осуществлялось в форме «ритмического импульса» (*rytmisk impuls*). В качестве вероятного образца, в подражание которому развивается хрюнхент, Ли приводит сочинение аббата Арнульфа фон Ловен (Arnulph von Lowen, ум. 1250) «Ad Singula Membra Christi Patienti Rhythmus»:

Salve, meum salutare,
Salve, salve, Iesu care,
Cruci tuae me aptare
Vellem vere; tu scis quare;
Da mihi tui copiam⁴⁹.

Упомянутое произведение, однако, едва ли могло оказать значительное влияние на возникновение хрюнхента, так как этот размер появился в Исландии задолго до его сочинения.

Наиболее ранняя поэма, созданная в хрюнхенте, — это так называемая «Драпа о буре на море» (*Haferðingadrápa*⁵⁰, драпа — скальдическая хвалебная песнь подробно исследуется в главе о панегирической поэзии), из которой до нас дошло только два фрагмента. Начальные две строки:

Allir hlýði ossu fulli
amra fjalla Dvalins hallar

(B I 167)

∠X ∠X ∠X ∠X
∠X ∠X ∠X ∠X

следует перевести, расшифровывая кеннинг, как «Пусть все слушают мою песнь». Сохранился также и припев (стев) драпы:

Mínar biðk at munka reyni
meinalausan farar beina;
heiðis haldi hárar foldar
hallar dróttinn of mér stalli

(B I 167)

∠X ∠X ∠X ∠X
∠X ∠X ∠X ∠X
∠X ∠X ∠X ∠X
∠X ∠X ∠X ∠X

Припев содержит молитву, обращенную к Господу: «Я молю безгрешного настоятеля монахов (= Бога) направить меня в моих путешествиях; Господь высоких небес, прости свою длань надо мною». Оба фрагмента приводятся в «Книге о заселении страны» (*Landnámabók*) и приписываются прозаическим комментарием христианину с Гебридских островов, который с дружиной Эйрика Рыжего плыл в Гренландию на исландском корабле в 986 г. Спустя 60 лет этот размер использовал Арнор Тордарсон Скальд Ярлов в своем знаменитом панегирике «Хрюнхенда», сочиненном в честь конунга Магнуса Доброго в 1046 г.:

Magnús, hlýð til máttigs, óðar
mangi veit ek fremra annan;
uppa ródumk yðru kappi,
Jóta gramr, í kvæði fljóti.

(B I 306, 1)

∠X ∠X ∠X ∠X
∠X ∠X ∠X ∠X
∠X ∠X ∠X ∠X
∠X ∠X ∠X ∠X

«Слушай, Магнус, песню славну,
Слова я не вем иного.
Я твою, владыка данов,
Доблесть славлю речью доброй»⁵¹.

Высказывалось предположение⁵², что Арнор Тордарсон первым ввел в употребление хрюнхент — его новаторство в области скальдического стихосложения более вероятно, чем вклад неизвестного автора «Драпы о буре на море». Арнор провел юность на Оркнейских островах и на севере Шотландии, был хорошим христианином и блестящим поэтом. Он был вполне способен на метрические инновации и, начав имитировать латинскую поэзию, мог легко овладеть ее своеобразным ритмом — восьмистопным хореем.

Появление хрюнхента в стихах скальдов может быть связано и с влиянием латинской христианской поэзии, хотя Снорри Стурлусон, очевидно, полагал иначе. Термины *hrynghenda* — «хрюнхенда», *hrynjandi hátt* — «текущий, льющийся размер» и *dróttkvæða hrynjandi* — «текущий, льющийся дротткветт» Снорри употребляет в «Перечне размеров» как синонимы⁵³ и, следовательно, считает этот размер производным от дротткветта, а не от латинской поэзии.

Более того, непосредственно перед висами хрюнхента (62–64) Снорри приводит висы, сочиненные размером, который можно трактовать как переходный от дротткветта к хрюнхенту. Это так называемый кимблалонд (kimblabond, 59–61) — размер, в котором к каждой строке дротткветта присоединено двусложное слово, состоящее из долгого ударного и краткого безударного слога и рифмующееся с предыдущим словом:

Hræljóma fellr hrími, tími	/_\ X _/_X _/X
hár vex of gram sára ára.	/_\ X _/_X _/X

(B II 78, 61¹⁻²)

Однако кимблалонд не употребляется в реальной скальдической практике, т. е. за пределами «Перечня размеров» и «Ключа размеров» («Háttalykill» — своеобразный *clavis metrorum*, не сохранившаяся полностью хвалебная песнь в честь легендарных героев древности и норвежских королей, которая была сочинена оркнейским ярлом Рёгнвальдом Кали и исландцем Халлем Тораринссоном в середине XII в. и, видимо, послужила образцом для Снорри).

Каким бы ни было происхождение хрюнхента, ему было не суждено получить широкого распространения в поэзии скальдов во времена Снорри. На протяжении двух веков мы находим лишь изолированные произведения, сочиненные хрюнхентом. Это — «Драпа о Магнусе» Маркуса Скеггясона (1104 г.), «Драпа о Иоанне» Гамли Каноника (1150 г.), хвалебная песнь о Хаконе Хаконарсоне Олава Тордарсона Белого Скальда (1240 г.) и, наконец, хвалебная песнь о том же конунге, созданная Стурлой Тордарсоном и названная им, как и произведение Арнора, «Хрюнхенда». Только в XIV в. хрюнхент становится самым употребительным скальдическим размером, возможно потому, что именно его избирает Эйстейн Асgrimссон для сочинения своей знаменитой поэмы «Лилия», состоящей из 100 строф и имеющей форму драпы. О том, какую известность снискало это произведение в позднесредневековой Исландии говорит не только пословица: «öll skáld vildu Lilja kveðið hafa» («каждый поэт желал бы, чтобы это он сочинил “Лилию”»), но и то, что хрюнхент получает теперь название «Liljulag» (размер «Лилии»).

Самоочевидно, что исследование эволюции скальдического стихосложения на примере хрюнхента затруднительно, так как до XIV в. Мы находим лишь немногие изолированные произведения, созданные в этом размере.

Не часто встречается в скальдической поэзии и размер *tēglag* (tøglag или toglag, а также tøgdrápulag, tøgdrápuháttir и tøgsmælt).

Этимология этого названия неясна, так как трудно определить качество первой гласной: ср. дисл. *tog*, ср. р. — «верёвка»; дисл. *tøgt*, м. р. — «десять» (произведение в десять строф?); совр. нем. *Zug* — «путешествие» (стихи, связанные с поездкой, путешествием; ср. два самых знаменитых образца этого размера: «Тёгдрапа» Торарина Славослова, посвященная поездке Кнута Могучего в Норвегию, и «Драпа о Кнута» Сигвата Тордарсона, сочиненная скальдом во время путешествия).

Как уже говорилось в предыдущей главе, во второй части Снорриевой «Эдды» («Язык поэзии») виса, созданная тёлгагом, приписывается Браги Старому (в главе 54 рассказывается, что эта виса была адресована скальдом великанше, с которой он повстречался ночью в лесу). Приписываемая Браги виса очень несовершенна по форме: аллитерация в нескольких строках недостаточна, рифма иногда отсутствует и т. д. Значительно более строгий и бесспорно достоверный образец тёлгага представляет собой драпа (хвалебная песнь) Торарина Славослова, сочиненная около 1028 г. в честь Кнута Могучего после завоевания конунгом Норвегии. Эта хвалебная песнь называется «Тёгдрапа» (*Tøgdrápa*), вероятно, потому что ее размер — тёлгаг. Сохранилось восемь вис этой драпы, вот начало одной из них:

<i>Uggðu Egðir</i>	$\angle X \angle X$	«Люди Эгдира,
<i>örbeidis för</i>	$\angle \angle X \angle$	очень отважные в бою,
<i>svans siglana</i>	$\angle \angle \angle X$	страшились
<i>sokrammir mjök.</i>	$\angle \angle X \angle$	прихода воина».
(B I 298, 3 ¹⁻⁴)		

Легко заметить, что, как и в эпическом стихе, каждая строка приведенной висы состоит из четырех слогов, причем типичное для дротткветта окончание строки $\angle X$ встречается крайне редко. Этим, впрочем, исчерпывается сходство тёлгага с основным эпическим размером — фюрнюрдислагом. Схема рифмы и аллитерации соответствует требованиям скальдического стихосложения: нечетные строки имеют по два аллитерирующих слога и консонанс; четные — один аллитерирующий слог (*höfuðstafr*) и полную рифму.

Неудивительно поэтому, что тёлгаг часто рассматривался как размер, возникший в результате обогащения четырехсложного эддического стиха скальдической рифмой⁵⁴. Однако синтаксическая и смысловая организация строфы в тёлгаге отлична от эпической строфы, представляющей собой семантическое и синтаксическое единство. В тёлгаге, как и во всей скальдической поэзии, предло-

жение не переступает границ хельминга, который соотносится со следующим при помощи союза — так образуется каждая отдельная строфа (виса). Таким образом, в синхронии тёглаг, бесспорно, принадлежит сфере скальдического искусства.

Поскольку звуковые повторы в тёглаге те же, что и в дротткветте, а количество слогов в строке меньшее, к ним неизбежно предъявляются повышенные требования: почти каждый слог должен участвовать или в рифме, или в аллитерации. Вероятно поэтому, мы редко встречаем в скальдической поэзии образцы этого размера, аналогичные по совершенству приведенным стихам. Даже у одного из лучших исландских скальдов, Сигвата Тордарсона, в драпе, сочиненной в тёглаге, мы находим разнообразные отклонения и в количестве, и в качестве звуковых повторов. Например, в первой строке приводимой ниже висы аллитерирует лишь один слог (*fylki*) вместо обязательных двух, рифма же в этой строке отсутствует:

Kómu fylki	/ X / X	«Вождю храбру
farlystir, 's bar	/ / X /	В поход охота.
hervíg í hug	/ / X /	Князь был бос,
hafanda staf;	/ \ X /	Нёс он посох,
rauðræsir af	/ / X /	Путь он пеший
Rúms veg suman	/ X / X	Правил славно,
kærr keisara,	/ / \ X	Дружески встречен
klúss Péturási.	/ / \ X	Во граде Петра» ⁵⁵ .

(B I 234, 10)

Интересно, что драпа Сигвата (1038 г.) — второй по времени из дошедших до нас примеров тёглага, сочинена, как и драпа Торарина Славослова, о том же короле Кнуте Могучем (правителе Англии с 1016 по 1035 г.). В связи с этим высказывалось предположение, что происхождение тёглага было связано с попытками скальдов приспособиться к поэтическим вкусам английского окружения Кнута Могучего⁵⁶.

Во всех последующих примерах тёглага и даже в образце этого метра, цитируемом Снорри в «Перечне размеров» (виса 68), мы находим те же отклонения от канона, что и в драпе Сигвата о Кнуте Могучем: недостаточные аллитерации (один аллитерирующий слог вместо двух) и отсутствие рифм в нечетных слогах. Например, в «Драпе о Харальде» (*Haraldsdrápa II*, XIII в.) Эйнара Скуласона:

glífrskæs gøfugr	/ \ / X
granrjóðr Dana	/ \ / X

(B I 425, 1⁷⁻⁸)

в первой из приведенных строк отсутствует рифма. В начальных строках «Драпы о коротком плаще» (*Stutfeldardrápa*, ок. 1120 г.) Торарина Короткий Плащ:

Dreif til handa	∠ X ∠ X
herr framr grami	∠ ∠ ∠ X

(B I 461, 1¹⁻³)

аллитерирует только один слог в нечетной строке, которая к тому же остается без рифмы. Упомянутые два произведения скальдов XII в. — почти единственные, где после Торарина Славослова и Сигвата используется тётлаг. Возможно, ограниченное употребление этого размера в скальдической поэзии в какой-то степени объясняется его крайней «теснотой» и связанной с нею трудностью следовать всем его формальным канонам, которую не могли преодолеть даже лучшие скальды.

Хадарлаг (*hǫðarlag* или *haddarlag* — этимология названия неясна) применяется в скальдической поэзии еще реже, чем тётлаг.

Впервые хадарлаг встречается в стихах Тормода Треви́льссона «Речи ворона» (*Hrafnsmál*), сочиненных о Снорри Годи в 1012 г.:

Saddi svangreddir	∠ X ∠ ∠ X	D
sára dynbóru	∠ X ∠ ∠ X	D
orm á ulfs virði	∠ X ∠ ∠ X	D
í Alptafirði;	X ∠ X ∠ X	B
þar lét þá Snorri	∠ X ∠ ∠ X	D
þegna at hjörregni	∠ X ∠ ∠ X	D
fjörvi fimm numna;	∠ X ∠ ∠ X	D
svá skal fjandr hegna.	X ∠ ∠ X	C

(B I 196, 3)

Можно заметить, что чаще всего в хадарлаге используется метрическое заполнение, представляющее собой разновидность типа D (∠ X ∠ ∠ X). В приведенной строфе большая часть строк имеет три ударения, однако по крайней мере в двух строках (четвертой и восьмой) употребляется только два ударения. На этом основании некоторые исследователи относят хадарлаг к вариантам малахатта, тогда наличие двух ударений в его строках вполне закономерно⁵⁷. Тем не менее, если вслед за Снорри Стурлусоном (ср. вису 79 в «Перечне размеров»), а также А.Хойслером⁵⁸ считать хадарлаг разновидностью дротткветта, то в его строке следует предполагать три ударения. Скорее всего, количество ударений в строке хадарлага может варьироваться от двух до трех, при этом число слогов в строке (пять, в отличие от дротткветта), схема аллитераций (нечетные строки имеют по два аллитерирующих слога) и окончание

строки $\angle X$ остаются неизменными. Схема рифм в хадарлаге также менее регулярна, чем в дротткветте: консонанс — в нечетных строках, полная рифма — в четных. В приведенной строфе лишь в половине строк встречаются строгие рифмы: скотхендинги в первой, третьей, пятой и седьмой строках имеют незначительные отклонения от канона. На всю строфу приходится лишь один правильный адальхендинг (шестая строка). В четвертой и восьмой строках рифма вообще не применяется.

Хадарлаг ограниченно используется в скальдической поэзии. Помимо упомянутых «Речах ворона» Тормода, дающих наиболее ранний пример этого размера в стихах скальдов, им сочинена также одноименная поэма (*B II 126–131*) Стурлы Тордарсона (1214–1284) и две анонимные висы XIII в. (*B II 159, 59–60*).

Рассмотрев сравнительно мало распространенные в классической поэзии скальдов размеры, можно сделать следующие выводы. В тёллаге, хадарлаге и хрюнхенте скальды не только позволяют себе различные вольности в отношении внутренних рифм, расстановки аллитерации и числа слогов, но и допускают отклонения от фразеологического и синтаксического стереотипа, избегая переплетающихся и вставных предложений и редко используя кеннинги. Помимо формальных отступлений от канона, эти размеры характеризуются меньшей употребительностью, чем дротткветт, которым сочинено пять шестых всей поэзии скальдов⁵⁹ (тёллаг применяется в нескольких хвалебных песнях, хадарлаг — в «Речах ворона» Тормода и Стурлы, хрюнхент в основном ограничен христианскими драмами XII–XIV вв. и распространяется после сочинения поэмы Эйстейна Асгримссона «Лилия»). Все это также затрудняет исследование эволюционных особенностей скальдического канона на материале произведений, созданных этими размерами.

Особое место в поэзии скальдов занимает единственный размер, в котором используется конечная рифма, — *рунхент* (*runhent, runhenda, runhendr háttr*)⁶⁰. Наибольшие разногласия исследователей скальдического стиха вызывает проблема происхождения этого размера. Многие ученые защищают гипотезу заимствования рунхента из иноязычной — кельтской⁶¹, латинской⁶², англосаксонской⁶³, немецкой⁶⁴ поэзии.

Первым опытом применения рунхента в скальдической практике считается поэма «Выкуп головы» Эгиля Скаллагримссона⁶⁵, сочиненная в Йорке около 948 г. Несмотря на предполагаемое отсутствие традиции, рунхент Эгиля характеризуется жесткой строфической формой со строго чередующимися женскими и мужскими рифмами. Обычно это объясняют тем, что незадолго до созда-

ния «Выкупа головы» Эгиль несколько лет жил в Англии при дворе короля Этельстана, в честь которого сложил драпу (*Adalsteinsdrápa*) еще в 926 г., и слышал англосаксонские поэмы с конечными рифмами. «Рунхент “Выкупа головы” Эгиля имитирует размер “Елены” и поэм “Эксетерской книги”. Звучание стиха, ритм, число слогов в строке — все в них похоже, и этот размер спасает Эгилю жизнь», — пишет Г. Вигфуссон⁶⁶.

В пользу гипотезы заимствования рунхента свидетельствует и его ограниченное распространение в Скандинавии, причем, как впервые заметил Г. Вигфуссон, особенно часто этот размер применяется в роду Эгиля Скаллаgrimссона⁶⁷. Вторым после Эгиля скальдом, обратившимся к рунхенту, был жених его внучки (Хельги Красавицы) — Гуннлауг Змеиный Язык, сочинивший спустя полвека после «Выкупа головы» (ок. 1002 г.) драпу в честь дублинского конунга Сигтрюгга. В своей драпе Гуннлауг, по-видимому, подражал «Выкупу головы», нередко воспроизводя ранее найденные Эгилем конечные рифмы. Нельзя не заметить вербальных совпадений в стихах Гуннлауга и Эгиля:

Elr svóru skæ
Sigtryggr við hræ.

(Гуннлауг В I 185, 3¹⁻²)

Kom gráðar læ
á gjalpar skæ;
bauð ulfum hræ
Eiríkr of sæ.

(Эгиль В I 32, 12¹⁻⁴)

Находясь в Англии при дворе Этельреда, Гуннлауг создает рунхентом еще одну строфу, на этот раз более оригинальную, построенную исключительно на мужских рифмах (В I 185, 2¹⁻⁴).

В роду Эгиля появляется и третье произведение, сочиненное рунхентом, из которого сохранилось только три строфы. Автор его — Бьёрн Арнгейрссон, внучатый племянник Эгиля. В отличие от предшествующих образцов этого размера, принадлежащих к жанру хвалебных песней, сочинение Бьёрна — хулительные стихи против его соперника (скальда Торда Кольбейнссона). Однако строфическая композиция и чередование мужских и женских рифм в хулительных стихах Бьёрна ничем не отличаются от панегирических поэм Эгиля и Гуннлауга. Опыт Бьёрна, впервые применившего рунхент для создания хулительных стихов, используется и в сагах о епископах (XII–XIII вв.), где содержится несколько отдельных хулительных строф, сочиненных рунхентом неизвестными нам скальдами.

Вновь возвращаются к жанру хвалебной песни скальды, обратившиеся к рунхенту в XI в., например Торд Сэрехссон, первым последовательно употребивший женскую рифму (ок. 1030 г.):

Varð sjölf suna,
 nama snotr una,
 Kjalarr of tamði,
 kvóðut Hamði
 (B I 303, 3¹⁻⁴),

и Тьодольв Арнорссон, создавший (ок. 1055 г.) рунхентом драпу в честь Харальда Сурового (B I 338–339, 2).

Спустя столетие рунхент возрождает прямой потомок Эгиля — Эйнар Скуласон, один из самых знаменитых скальдов XII в. Используя этот размер чаще своих предшественников, Эйнар отдаст предпочтение мужской рифме на гласные:

hjósök hildar ský
 við Hvítaby
 (B I 446, 7²⁻⁴),

редко встречающейся в остальных скальдических размерах.

Завершают историю рунхента в Скандинавии сочиненные в этом размере висы, вошедшие в «Перечень размеров» Снорри Стурлусона и «Ключ размеров» оркнейского ярла Рёгнвальда Калли. Снорри не только дает определение рунхента: «это размер, в котором должно быть два адальхендинга, и каждый хендинг — в своей краткой строке», но и приводит 15 вариантов рунхента (висы 80–94), отличающихся друг от друга типами клаузулы (мужская или женская) и расстановкой аллитерирующих слогов⁶⁸.

Предположение о возможной автохтонности рунхента было впервые высказано в работах Финнура Йоунссона и Эрика Нурена⁶⁹ и подкреплено в докторской диссертации М.И.Стеблин-Каменского, который привел дополнительные аргументы против гипотезы заимствования этого размера⁷⁰. М.И.Стеблин-Каменский показал подлинность висы, сложенной Скаллаграммом, отцом Эгиля, в размере рунхент, задолго до поездки Эгиля в Англию⁷¹. Подлинность висы Скаллаграма подтверждает и то, что рунхент, как уже упоминалось, входит в «родовое наследие» потомков Квельдульва — Скаллаграма, Эгиля. Главный аргумент М.И.Стеблин-Каменского в пользу автохтонности рунхента состоит в замеченном им несхождении конечной англосаксонской рифмы с рифмой рунхента. Опираясь на исследование о древнеанглийской рифме Ф.Клуге⁷², М.И.Стеблин-Каменский сформулировал основные особенности, отличающие скальдические конечные рифмы от англосаксонских, латинских и ирландских: они всегда (с самого своего появления) — полные, никогда не падают на одно окончание и всегда бывают только смежными (aa bb или aa aa и т. д.). Как

рокосма — жизни индивидуума и макрокосма — судьбы всего земного (преклонный возраст героя уподобляется закату мироздания).

Намеренная темнота смысла, независимость формы от содержания и, следовательно, осознанность формального мастерства свидетельствуют о принципиально отличном от всего корпуса англосаксонской поэзии — авторском «скальдическом» типе творчества. Влияние скальдов на создателя «Рифмованной поэмы» (подкрепленное и данными сравнительной хронологии: древнейший образец рунхента — виса Скаллагрима — ок. 878 г.; «Рифмованная поэма» — ок. 940 г., согласно датировке Л.Шюкинга) не сыграло решающей роли в эволюции авторского самосознания англосаксов. «Рифмованная поэма» противостоит общей линии развития древнеанглийского аллитерационного стиха, ведущей к его расшатыванию и перерождению в тонический стих, подобный дольнику, однако ее сопоставление со скальдическим стихом оказывается важным в решении вопроса о роли заимствования в появлении новых поэтических форм.

Автохтонность рунхента подтверждается и внутренними причинами. Основным направлением совершенствования скальдических размеров было положение и характер внутренних рифм. Как считали сами скальды, хендинги — это главное, что придает стиху «красоту». Неудивительно поэтому, что в размере с более короткими строками им пришлось прибегнуть к хендингам, переходящим из одной краткой строки в другую и стоящим перед стиховой паузой, т. е. к конечной рифме, которая была с их точки зрения тоже равновидностью хендинга (runhending, откуда и название размера)⁷⁸. Все остальные элементы исконной организации скальдического стиха (и аллитерация, и ритмическая структура) в рунхенте сохраняются. Более того, судя по многообразию вариантов рунхента, которые приводит Снорри Стурлусон, очевидно замороженный возможностями нового типа звуковых повторов, конечная рифма легко приспособляется к важнейшим скальдическим размерам. Не случайно, основой некоторых из тех пятнадцати вариантов, которые цитируются в «Перечне размеров» Снорри, служат самые распространенные в поэзии скальдов метры — дротткветт и хрюнхент.

Внутренние тенденции к канонизации конечной рифмы, вероятно, присутствовали в скальдическом стихе вне зависимости от инокультурных влияний (если даже допустить, что такие были). Существенно, что рунхент не произвел того переворота в стихосложении скальдов, который благодаря конечной рифме произошел в других европейских поэтических системах. Напомним, что Отфриду, ассимилировавшему конечную рифму, приходится жерт-

вывать аллитерацией — в средневековой немецкой поэзии полностью торжествует Knittel. Напротив, скальдическое стихосложение в целом продолжает развиваться совершенно независимо от континентальных образцов, а рунхент остается на протяжении X—XIV вв. одним из редких размеров, преимущественно используемым в хулительных стихах или отдельных висах, которые непосредственно примыкают к ним по содержанию. По причине малопотребительности и изолированного положения, произведения, сочиненные рунхентом, стоят несколько особняком в общем корпусе поэзии скальдов и не могут быть рассмотрены при исследовании эволюционного развития формальных особенностей скальдического стихосложения.

Иначе обстоит дело с дротткветтом — основным скальдическим размером. По необходимости ограничив материал висами дротткветта и сопоставляя их классические образцы с более архаичной поэзией, чья звуковая организация во многом отлична от той, которая характерна для канонических вис, мы попытаемся, насколько возможно, проследить эволюцию главных скальдических канонов.



Начнем с исследования *дистрибуции хендингов в раннем скальдическом стихе*. Традиционно принято считать, что первоначально у ранних скальдов в нечетных кратких строках рифма встречается редко, в четных же строках, завершающих метрический период, она встречается почти всегда, однако обычно — в форме простого консонанса⁷⁹. «Принципиальное различие между skothending и adalhending, — пишет А.Эдзарди, — делается заметным и проводится последовательно лишь постепенно; очевидно, в первое время скальды не стремились выдержать этого различия: рифмовали, как умели, иногда более, иногда менее точно, и только поздние скальды воспользовались появившейся возможностью усложнить свою метрическую систему»⁸⁰.

Эта, вполне справедливая по существу, точка зрения нуждается в уточнении, так как отражает не столько искусство древнейших известных нам скальдов, сколько стилизованную и упрощенную картину, как ее рисует Снорри Стурлусон в комментариях к сочиненным им самим висам, где он подражает ранним образцам скальдического искусства. В разделах 55—58 «Перечня размеров» Снорри приводит три висы, которые должны, по его замыслу, иллюстрировать размеры древних скальдов: Рагнара Кожаные Штаны, Эгиля и Торф-Эйнара, и снабжает их следующими пояснени-

ями: «...здесь в первой и третьей строке хендинга нет, а во второй и четвертой стоит адальхендинг»⁸¹ (в размере Эгиля и Рагнара) или скотхендинг (в размере Торф-Эйнара). Можно предположить, что для самого Снорри источником стилизации послужил строфический вариант, употребленный оркнейским ярлом Рёгнвальдом Кали в «Ключе размеров» (*Háttalykill*), — так называемый *miplnvgr* (букв. «сорвавшийся с уст» от *mipl* — «рот» и *vegra* — «бросать»), для которого характерно отсутствие хендингов в нечетных кратких строках и консонанс — в четных строках. Вероятно, этот размер, не сохранившийся в историческое время нигде, кроме Оркнейских островов (его использовали только оркнейские скальды Бьярни и Торф-Эйнар)⁸², представляет собой древнюю форму дротткветта⁸³ и, таким образом, дает возможность реконструировать простейшие виды хендингов в доисторический период.

Обращение к наиболее древней дошедшей до нас скальдической поэзии показывает, что в действительности даже в стихе первых скальдов система хендингов значительно сложнее той, которую описывают ярл Рёгнвальд и Снорри в своих поэтиках. Уже у Браги, первого скальда, известного нам по имени, — автора «Драпы о Рагнаре» и отдельных вис (первая половина IX в.), 8 фьордунгов из 65 сохранившихся полностью соответствуют сформировавшемуся в классическом стихе канону рифм: консонанс — в нечетных строках, полная рифма — в четных. Четные строки в поэзии Браги оформлены значительно строже нечетных: 38 из 65 таких строк содержат полную рифму, 25 — консонанс, и лишь в 2 строках рифмы нет. Для нечетных строк характерно больше отклонений от канонической системы хендингов: 31 раз в них используется консонанс, 2 раза — полная рифма, в 32 случаях рифма вообще отсутствует. Подавляющее большинство строк без рифмы (28 из 34) приходится у Браги на так называемые отдельные висы (*lausavísur*), а не на «Драпу о Рагнаре». Очевидно, это различие связано с тем, что драпа (см. подробно ниже) представляла собой максимально конвенциональную «парадную» форму, сочинение которой было направлено на выявление мастерства скальда, не остающегося незапомянутым тем, в честь кого создавалась прославляющая его поэма. В отличие от драпы отдельная виса, сочиняемая на случай, допускала большую свободу и даже разнообразные отклонения от скальдических канонов.

Другой ранний скальд, Тьодольв из Хвинира (вторая половина IX в.) — автор щитовой драпы «Хаустлёнг» и «Перечня Инглингов», употребляет дротткветт, еще более жестко регламентированный, чем у Браги. Из 158 строк драпы «Хаустлёнг» лишь 20 не со-

держат рифмы, причем все эти строки нечетные (3¹, 11³, 13⁵, 17⁷, 18⁷, 20⁷ и др.). Во всех четных строках этой драпы применяется рифма: в 5 случаях это консонанс, в остальных — полные созвучия.

На основании сказанного можно предположить, что в поэзии скальдов IX в. основное противопоставление скотхендинг — адальхендинг уже сложилось; его дистрибуция в четных и нечетных строках также намечена, однако в последних допускается больше отклонений, чем в первых. Сравнение Браги с Тьодольвом ясно показывает тенденцию в развитии хендингов: у Браги почти 50% всех нечетных строк не имеют рифмы, у Тьодольва — лишь 25%. В целом в скальдической поэзии IX—X вв. рифмы отсутствуют в 157 нечетных строках, а в стихах первой половины XI в. — только в 61 строке. Таким образом, известное «несовершенство» искусства ранних скальдов состоит лишь в уровне канонизованности основных типов рифмы.

Отмеченное в описании поэтической техники Браги различие между драпами, с одной стороны, и отдельными висами, для которых характерно наибольшее число дефектных строк, с другой, сохраняется и в более позднее время. Из двухсот нечетных строк без рифмы, встречающихся в скальдическом стихе на протяжении IX—X вв., лишь 58 строк приходится на драпы и флокки, а остальные 162 — на отдельные висы⁸⁴. Более подробное соотношение нерифмованных нечетных строк в отдельных висах и драпах может быть показано с помощью следующей, построенной по хронологическому принципу, схемы:

Число нечетных строк без хендингов			
Драпы и флокки		Отдельные висы	
900—1000 гг.	45	до X в.	112
1000—1040 гг.	9	990—1020 гг.	39
1040—1080 гг.	4	1030—1050 гг.	9

Приведенные цифры свидетельствуют, что число нечетных строк без рифмы и в драпах, и в отдельных висах сокращается от века к веку до тех пор, пока в конце XI в., когда канон рифм складывается окончательно, нерифмованные строки не перестают встречаться совсем.

Наличие дефектных строк в скальдических стихах, в особенности у ранних поэтов, может объясняться не только несовершенством канона, но и плохой передачей текста⁸⁵. В наши задачи, однако, не входит восстановление «оригинального» текста скальдических строф, которому начиная с прошлого века посвящалось много трудов, таких, например, как монография Б. Кале о рифме скальдов. В этом исследовании утверждается, что все без исключения строки

дротткветта без рифмы или четные строки со скотхендингом следует рассматривать как испорченные при записи. Считается даже, что, произведя определенные изменения, можно восстановить их первоначальную утраченную форму⁸⁶.

Если объяснять отсутствие и дефекты хендингов плохой сохранностью текста или ошибками, сделанными при записи (писцы, как известно, часто заменяли редкие и непонятные им слова более употребительными), то естественно ожидать, что и в четных, и в нечетных строках число отклонений от канона будет примерно одинаковым. Тем не менее, как было показано на примере стихов первых скальдов Браги и Тьодольва, четные строки обычно содержат рифму, в то время как нечетные строки не всегда отвечают требованиям того канона, который складывается в классической поэзии скальдов. Следовательно, не отрицая того, что сохранившиеся рифмы позволяют восстановить неадекватно переданные созвучия или текст висы, мы будем стремиться описать становление и развитие канона хендингов.

Как уже говорилось, эволюция канона хендингов происходит в сторону постепенной регламентации, причем ранее всего рифма канонизируется в четных строках. Полная рифма (адальхендинг) прежде всего закрепляется в четвертой строке висы, что связано с большей регулярностью построения второй половины хельминга (см. об этом ниже). В нечетных кратких строках рифма или совсем отсутствует (дольше всего нерифмованные нечетные строки сохраняются в начале хельмингов — соответственно в первой и в пятой краткой строках), или имеет вид консонанса, в более редких случаях в них содержится полная рифма. Таким образом, для раннего скальдического стиха основное противопоставление составляет преобладающий в четных строках адальхендинг (отмеченная позиция) и факультативная рифма в нечетных строках (неотмеченная позиция), при этом факультативно как наличие рифмы, так и ее качество.

Употребление полной рифмы в нечетных строках — одно из наиболее характерных отклонений ранней скальдической поэзии от канона хендингов, сложившегося в классическом стихе⁸⁷. Скальды IX—X вв. (Тьодольв из Хвинира, Эйвинд Погубитель Скальдов, Эйнар Звон Весов, Халльфред Трудный Скальд) используют адальхендинг в нечетных строках в 12% случаев (42 примера на 354 строки). От века к веку применение полной рифмы в нечетных строках становится все более редким (см. график 1). У скальдов XI в. (Сигвата Тордарсона и Тьодольва Арнорссона) мы находим лишь 3% подобной рифмы (49 примеров на 1448 строк), а

у скальда XIV в. Эйстейна Асгримссона почти не встречается рифма этого вида (всего 3 примера в 768 строках, т. е. 0,39%).

Таким образом, уже к XI в. в основном складывается канон рифм, в котором использование консонанса закрепляется за нечетными краткими строками, а полной рифмы — за четными. Как было сказано, раньше всего адальхендинг утверждается в заключительных строках хельмингов⁸⁸. Это связано с тем, что окончание полустрофы в скальдическом стихе не менее важно, чем конец целой висы, представляющей собой просто удвоенный хельминг⁸⁹. Хельминг, сам по себе, является завершенной композиционной единицей, так как в нем реализуются все смысловые, синтаксические, метрические структуры. Не случайно, в «Младшей Эдде» в качестве примеров также нередко приводятся отдельные полустрофы. Высказывалось предположение, что распространенные в сагах отдельные хельминги суть архаичные формы дротткветтной строфы⁹⁰. Не вдаваясь в обсуждение справедливости этой гипотезы, отметим, что уже первые скальды стремятся завершать полустрофы строками, содержащими полную рифму. Так, из 34 нерифмованных строк, встречающихся в поэзии Браги, лишь 2 приходятся на долю четных, и обе использованы во второй строке хельминга; из 25 консонансов, употребленных в четных строках, 19 находятся во второй строке и только 6 — в четвертой. В щитовой драпе Тьодольва полная рифма применяется во всех четных строках за исключением пяти, содержащих консонанс, — во всех пяти случаях это вторые строки хельминга.

Анализ рифмы подтверждает предположение, сделанное на основании исследования других формальных сторон поэзии скальдов (метрики, фразеологии, синтаксиса), о том, что самые сложные приемы скальдической формы концентрируются в последних строках хельмингов (т. е. 4-й, 8-й строках висы)⁹¹. В умении найти достойное завершение висе, соединив в последней строке все три ее орнамента (метрический, фразеологический, синтаксический), и состоит особенно ценное скальдами мастерство.



Переходя к рассмотрению *фонетического состава скальдической рифмы* и стремясь, по мере возможности, проследить его развитие, напомним, что хендинги изначально не связаны с семантикой слова и благодаря своей формализованности ценимы скальдами именно как *звуковой* прием. Значение, придаваемое фонетическому строению рифмы, проявляется в том, что в классическом стихе функционирует сложная система правил, регламентирующих зву-

ковой состав хендингов, появление которой обусловлено искусством культивируемого скальдами фонологического анализа.

Как уже говорилось, внутренняя рифма привлекает особенное внимание их современника и тоже скальда — Снорри Стурлусона, который в «Перечне размеров» возводит в правило разнообразные отклонения от канонизованной системы хендингов, создавая тем самым многочисленные дистрибутивные законы. Тем не менее в подавляющем большинстве случаев (за исключением «размеров древних скальдов», о которых уже шла речь) эти отклонения представляют собой дополнительные осложнения звукового канона и потому не могут быть использованы в исследовании развития дротткветта. Между тем, характер и степень детализованности действительных правил, определяющих фонетический состав хендингов, до сих пор установлены не были, а потому наша главная цель и состоит в рассмотрении звукового строения рифмы в скальдическом стихе.

Детализованность скальдического канона особенно ярко проявляется в трактовке *консонантной оппозиции протяженности*. В случае адальхендинга и скотхендинга действует правило, по которому строгую рифму составляют: простой согласный, рифмующийся с простым согласным (ríf : lífa, hug : duga), или гемината, рифмующаяся с геминатой (saft : lafta, ugglaustr : glugga). Наряду с количественно идентичными созвучиями в скальдической рифме нередко используются геминаты и соответствующие простые согласные (her : ferr, láttr : dtítr). Эти рифмы не только допустимы, но и употребительны в поэзии скальдов, так как у геминат и соответствующих кратких согласных все качественные фонематические признаки общие⁹².

Обратим внимание на то, что рифма, составленная геминатой и простым согласным, чаще встречается в скотхендинге, чем в адальхендинге. Браги, например, пять раз применяет такую рифму в скотхендинге (рифмуется k : kk, m : mm, r : rr) и ни разу — в адальхендинге, Тьодольв из Хвинира (IX в.) употребляет четыре примера рифм с геминированным: простым согласным в скотхендинге (g : gg, k : kk) и ни одного — в адальхендинге, у Торбьёрна Хорнклови мы находим один пример такой рифмы в адальхендинге (k : kk) и три — в скотхендинге (g : gg, m : mm).

Большая регламентированность консонантной структуры в адальхендинге по сравнению со скотхендингом подтверждается и общим соотношением количества рифм, включающих геминату: простой согласный в четных и нечетных строках (см. график 2). В скотхендинге у скальдов до XI в. (Браги, Тьодольва из Хвинира,

Торбьёрна Хорнклови, Эйвинда Погубителя Скальдов, Эйнара Звона Весов, Эйлива Годрунарсона, Халльфреда Трудного Скальда) встречается 24 примера этой рифмы в 1004 строках, т. е. 2,39%, и 10 примеров, т. е. 0,99%, — в адальхендинге; у скальдов XI — XIV вв. (Сигвата Тордарсона, Тьодольва Арнорссона, Эйнара Скуласона, Стурлы Тордарсона, Эйстейна Асгримссона) в скотхендинге имеется 60 случаев такой рифмы на 3072 строки, т. е. 1,95%, а в адальхендинге — 40 примеров рифмы гемината : простой согласный, т. е. 1,30%.

Сохранилось интересное свидетельство оценки рифм такого рода самими скальдами. В собрании исландских «королевских саг» — «Гнилая Кожа» (*Morkinskinna*) рассказывается о стихотворном состязании между конунгом Харальдом Суровым (XI в.), рыбаком по имени Торгильтс и дружинником Харальда — скальдом Тьодольвом Арнорссоном⁹³. По приказу конунга скальд Тьодольв сочиняет вису, первый хельминг которой звучит так:

Mildingr rauð í móðu,
mót ilt vas þar spjóta,
(Dönum vöru goð) geira
(gröm) en þat vas skömmu.

(В 1350, 13¹⁻⁴)

«Щедр плыл по пучине
В чистом громе дротов,
Пали в поле даны.
Сталось то недавно»⁹⁴.

Выслушав вису, конунг Харальд говорит: «Слушай, Тьодольв скальд, ты сочинил так: gröm, skömmu — это плохая рифма; hgrömt, skömt — было бы хорошей рифмой, но это было бы бессмыслицей; ты сочинял много лучше». Тьодольв рассердился и сказал: «Пусть сочиняет лучше, кто может»⁹⁵.

Так как хендинги, включающие геминату и простой согласный, часто употребляются в скальдическом стихе, требование конунга Харальда может показаться чрезмерным, если не принять во внимание то обстоятельство, что рифма Тьодольва gröm : skömtti встретила в четной строке. По-видимому, требования, предъявляемые скальдами к звуковому строению консонантной группы в адальхендинге, были более жесткими, чем в скотхендинге, и для четной строки рифма Тьодольва, вероятно, была «неудачной».

Рассматривая качественный состав хендингов, включающих геминаты и простые согласные, обратим внимание на то, что преимущественное распространение (89 из 146 примеров) имеют такие созвучия, как: kk : k (32 примера); tt : t (27 примеров); tt : t (30 примеров). Давно было замечено, что из всех пар геминированных сонорных реже всего встречаются в рифме геминаты /ll/ и /nn/ и простые /l/ и /n/⁹⁶. Объяснение этой особенности скальдических

хендингов было дано Ю.К. Кузьменко, который рассмотрел функциональную морфологическую нагруженность геминат /ll/ и /nn/ как предпосылку фонологического изменения — превращения оппозиции /l/ — /ll/ и /n/ — /nn/ из количественной в качественную /l¹/ — /l²/ и /n¹/ — /n²/. Качественное отличие геминат /ll/ и /nn/ от кратких /l/ и /n/ состояло в усилении их произношения, реализованном после краткой гласной как палатализация, а после долгой — как сегментация (/ll/ > /^ll/, /nn/ > /ⁿnn/), что и было, очевидно, отражено в звуковом строении скальдических рифм⁹⁷.

Существование качественных различий между членами пары геминированный /ll/, /nn/ — простой /l/, /n/ подтверждается еще одной особенностью скальдической рифмы. Простые /l/, /n/ могли рифмоваться с геминатой /ll/ и /nn/ преимущественно в сочетании с /d/ (nn : nd; ll : ld), т. е. в той позиции, где, во-первых, во многих современных скандинавских диалектах стоят палатализованные /l/ и /n/⁹⁸, а, во-вторых, в той позиции, где /l/ и /n/, благодаря близости /d/, сами дентализуются. В качестве примеров можно привести такие скальдические рифмы, как kenn : fjandann (Эйстейн Асгримссон *В II* 402, 44³), gunndjarfs : fundinn (Эйнар Скуласон *В I* 438, 44⁸), manndráp : Englandi (Торкель Скалласон *В I* 384, 2⁸). Редкость скальдических рифм, включающих ll : l и nn : n, таким образом, объясняется качественными различиями между членами этих пар. Эти качественные различия противопоставляют рифмы на ll : l и nn : n всем остальным парам, состоящим из геминат и соответствующих кратких, которые широко используются скальдами в хендингах.

Подводя итог сказанному, напомним, что консонантная оппозиция протяженности по-разному отражается в скотхендинге и в адальхендинге. В адальхендинге, к звуковому строению которого скальды предъявляли наиболее жесткие требования, сильнее всего проявляется тенденция к использованию количественно идентичных согласных. Созвучия, состоящие из геминированного и соответствующего краткого согласного, чаще встречаются в скотхендинге. Отклонение от канона составляют созвучия ll : l и nn : n, малоупотребительные по уже изложенным нами причинам в обоих типах рифмы.

Вокалическая оппозиция протяженности (в отличие от аналогичной оппозиции в консонантизме) почти не знает исключений в рифме скальдов. Во всех скальдических размерах действует строгое правило, по которому в адальхендинге употребляются только количественно тождественные гласные. Так, краткий всегда рифмуется с кратким гласным, а долгий — с долгим, например:

hefnd : efnda (Халлар-Стейн *B I 526, 5^й*); út : Knútr (Сигват *B I 233, 2^й*);
 síkhngs : miklum (Халльфред *B I 155, 24^й*); blóð : Róða (Сигват *B I 217, 3^й*);
 hold : goldit (Халльфред *B I 149, 7^й*); sára : ári (Берси *B I 255, 3^й*).

Особая значимость в скальдической рифме количественных противопоставлений гласных, по-видимому, объясняется тем, что вокалические созвучия используются только в четных строках, где рифма особенно функционально нагружена и составляет адальхендинг, к звуковому строению которого скальды предъявляют самые строгие требования. Исключения из этого правила, допустимые в скальдическом стихе, крайне немногочисленны и, будучи легко объяснимы, лишь подтверждают правило.

Отступления от закона количественной тождественности гласных в адальхендинге обычно связаны с процессом сокращения долгих гласных перед геминатами или сочетаниями согласных, принадлежавших тому же слогу, что и данный гласный, или возникшими в результате выпадения гласного⁹⁹. Сокращение долгих гласных перед геминатой проводилось более регулярно, чем перед сочетаниями согласных, однако фонетически закономерное распределение долгих гласных и кратких, возникших из них, часто нарушалось аналогическими новообразованиями.

Сокращение перед геминатой нашло отражение в таких скальдических рифмах, как *Finns : minni* (Тьодольв из Хвинира *B I 17, 13^й*), *minn : sinna* (Сигват *B I 252, 24^й*). Наряду с краткими, развившимися в результате сокращения долгих перед геминатами, в скальдической рифме иногда используются аналогические формы с несократившимися долгими, например, *þinn : mína* (Берси *B I 255, 3^й*), *þinn : mína* (Сигват *B I 248, 11^й*), *sinn : Rína* (Сигват *B I 224, 18^й*).

Перед сочетанием согласных долгие гласные подвергались сокращению еще менее последовательно, чем перед геминатой. В большинстве случаев применялись рифмы с исконными долгими гласными, поэтому адальхендинги с количественно нетождественными гласными перед сочетанием согласных употребляются скальдами чаще, чем перед геминатами¹⁰⁰. Наличие рифм с количественно нетождественными гласными может быть объяснено колебаниями в процессе сокращения долгих перед геминатами (и сочетаниями согласных) и существованием вариантных форм с долгим и кратким гласным.

Второй вид отступлений от правила количественной тождественности участвующих в адальхендинге гласных составляют шесть полных рифм в «Драпе о Кнуде» (1038 г.), сочиненной скальдом Сигватом Тордарсоном в размере теглар: *Jórvík : skorit* (*B I 232, 1^й*); *ætt : frétt* (*B I 232, 3^й*); *ársæll : fara* (*B I 232, 3^й*); *Skáney : Dana* (*B I 233,*

6^б); *fráneygr* : *Dana* (*B I 233*, 7^а); *fæst gón* : *Dana* (*B I 234*, 9^б). Очевидно, употребление рифм, включающих краткий и долгий гласный, прежде всего связано с вольной формой использованного в драпе Сигвата размера. В тёглаге, наименее устоявшемся из всех скальдических метров, не только позволялись различные вольности в отношении внутренних рифм, расстановки аллитерации и числа слогов (см. выше), но и допускались отклонения от фразеологического и синтаксического стереотипа (переплетения предложений избегались, кеннинги применялись редко). Кроме того, появление в «Драпе о Кнуде» рифм с краткими и долгими гласными, возможно, объясняется и тем, что в эпоху создания поэмы лучшие скалды — такие, например, как Сигват, стремятся преодолеть крайнюю жесткость сложившегося канона рифм. Если наше предположение верно, то отступление от правила количественной тождественности вокалических созвучий в адальхендинге пробивает первую брешь в том звуковом каноне, который более всего ценился скальдами, и может рассматриваться как предвестник начала деканонизации точной рифмы в позднем скальдическом стихе.

Наряду с правилами, устанавливающими количественный объем хендингов, в определении звукового состава скальдических рифм находят отражение и *качественные фонологические противопоставления*. В канонической рифме фонемы и аллофоны одной фонемы трактуются по-разному: аллофонические варианты регулярно используются скальдами в хендингах, в то время как даже самые артикуляционно близкие фонемы составляют рифму лишь в исключительно редких случаях. Рассмотрим, например, как употребляются в скальдических хендингах глухие и соответствующие звонкие фрикативные.

Различие опорных согласных в рифме по звонкости / глухости относится к числу распространенных отклонений от канона, обусловленных артикуляционной близостью звонких и соответствующих глухих, сходных по способу и месту артикуляции, но различных по ее силе. Несмотря на это, из всех звонких и глухих согласных в рифмах скальдов встречаются только фрикативные. Чаще всего (более 100 случаев) в хендинги включаются парные переднеязычные фрикативные — глухой *p* и звонкий *ð*, обозначающиеся на письме графемой <ð>, и парные заднеязычные фрикативные — глухой *x* и звонкий *ɣ*, на письме — графема <g>, например:

p : *ð*

x : *ɣ*

auðs : *kvæði*

logs : *lqgðu*

(Торд Кольбейнссон *B I 202*, 3^а);

(Эйнар Звон Весов *B I 122*, 29^а);

ogmláðs : báða

(Сигват В I 228, 6^й);

vaðs : þaðgi

(Ульв Уггасон В I 128, 6^й);

rógs : lægir

(Халльфред В I 149, 7^й);

vágs : ægi

(Браги В I 4, 19^й).

В отличие от парных переднеязычных и заднеязычных фрикативных, состоявших в древнеисландском языке в отношении дополнительной дистрибуции (глухой — в глухом окружении или в начале слова, звонкий — в остальных положениях) и, следовательно, находившихся в аллофоническом варьировании, парные губно-зубные фрикативные /f/ и /v/, имевшие статус разных фонем (ср. var — «весна» и far — «немногий»), почти не применяются скальдами для образования рифм. Можно, следовательно, сделать вывод о том, что хендинги, содержащие аллофонические варианты, включены в скальдический канон.

Запрет на разнофонемную рифму нарушается в крайне редких случаях, причем одно из этих нарушений настолько разительно на фоне предельной регламентированности структуры хендингов, что ему посвящено несколько фонологических исследований¹⁰¹, которые обобщает работа М.И.Стеблин-Каменского «Нейтрализация: название и суть (по поводу некоторых древнеисландских рифм)».

Общеизвестно, что еще в долитературную эпоху в результате отпадения звука /u/ в последующем слове, огубленные оттенки /a/ и /á/, обусловленные этим отпавшим /u/, выделились в новые огубленные звуки /o/ и /ó/. Однако даже у лучших скальдов во все времена мы в изобилии находим на первый взгляд неправильные рифмы типа hǫnd : standa, bǫnd : randa, rǫgn : magna и т. п., допустимые благодаря специфическому фонемному статусу огубленного /o/. Как показал М.И.Стеблин-Каменский, фонема /o/ «сливалась с фонемой /a/, из которой она первоначально возникла, но от которой она, возможно, никогда полностью не отделилась»¹⁰². Другими словами, фонема /o/ была в эпоху неточных рифм, о которых идет речь, двуликой фонемой /a/o/, или, как называет ее М.И.Стеблин-Каменский, «Янус-фонемой»¹⁰³.

Итак, мы видим, что и кажущиеся отклонения от канона скальдической рифмы вполне фонологически оправданы и даже закономерны.

* *

Перейдем к анализу *фономорфологического строения хендингов* и попытаемся по мере возможности проследить его эволюцию. В германистике прошлых лет господствовало представление о том,

что на основании данных скальдической рифмы в поэзии, сочиненной дротткветтом, можно делать выводы о принципах слогаodelения в древнегерманских языках¹⁰⁴. Между тем, как показали исследования последних лет, «дротткветт оперирует не чисто просодическими единицами — слогами, а просодическими экспонентами морфем, т. е. единицами фономорфологического уровня»¹⁰⁵. Маркируя не слоговые, но морфемные границы, скальдические хендинги подтверждают фономорфологический статус составных частей краткой строки. Границы рифмы в классическом стихе скальдов обычно совпадают с границами корневых морфем¹⁰⁶, например, *gǫrla : jarlar* (Бьярни Кольбейнссон *В II 4, 18'*); *þurmdit : barmi* (Тьодольв из Хвинира *В I 17, 16'*), поэтому, переходя к морфологическому анализу структуры хендингов, мы будем исходить из их морфемного строения.

Детализованность скальдического канона хендингов, о которой уже шла речь в этой главе, проявляется и в трактовке скальдами рифм, включающих двукомпонентные группы согласных. Обычно в скальдическую рифму входят все элементы, составляющие консонантные группы, например, *hagl : seglum* (Эйнар Звон Весов *В I 118, 8'*); *rekniǫr : druknaǫr* (Эйстейн Асгримссон *В II 409, 73'*). В более редких случаях хендинги могут быть образованы или первыми согласными в консонантных группах, например, *gramr : guttum* (Торбьёрн *В I 21, 6'*); *ǫrþunnekk : vaka* (Браги *В I 1, 3'*), или отдельным согласным, рифмующимся с тождественным первым компонентом консонантной группы, например, *hofum : ǫfna* (Эйнар Скуласон *В I 444, 69'*); *heilalíkn : hauka* (Халльфред *В I 155, 21'*). Как правило, скальды употребляли такие созвучия в скотхендинге нечетных строк, предъявляя более строгие требования к консонантной структуре полной рифмы¹⁰⁷. Эта особенность строения скальдического хендинга восходит к глубокой древности. Уже Браги применяет неполный консонанс 14 раз в нечетных строках и 6 раз — в четных строках. Торбьёрн Хорнклови 10 раз использует такую рифму в нечетных строках и всего один раз — в четных и т. д.

В подтверждение сказанному приведем общее соотношение рифм, включающих первые согласные в консонантных группах или отдельный согласный, рифмующийся с первым согласным в консонантной группе. В скотхендинге у скальдов до XI в. (Браги, Тьодольва из Хвинира, Торбьёрна Хорнклови, Эйвинда Погубителя Скальдов, Эйнара Звона Весов, Эйлива Годрунарсона, Халльфреда Трудного Скальда) встречается 86 примеров этой рифмы в 1004 строках, т. е. 8,56%, и 63 примера, т. е. 6,27%, — в адальхендинге. У скальдов XI—XIV вв. (Сигвата Тордарсона, Тьодольва Ар-

норссона, Эйнара Скуласона, Стурлы Тордарсона, Эйстейна Ас-grimссона) в скотхендинге имеется 179 случаев такой рифмы на 3072 строки, т. е. 5,82%, а в адальхендинге — 174 примера, т. е. 5,66%. Можно утверждать, следовательно, что уже первые скальды предъявляли строгие требования к консонантной структуре полной рифмы и допускали отклонения преимущественно в скотхендинге. С течением времени эта разница в звуковом строении консонантной группы скотхендинга и адальхендинга выравнивается за счет общего стремления обоих типов рифмы к регламентации. Относительная частотность использования скальдами IX—XIV вв. хендингов, включающих первые согласные в консонантных группах или отдельный согласный, рифмующийся с первым согласным в консонантной группе, иллюстрируется графиками 3—4.

Однако даже в эпоху расцвета скальдического мастерства лучшие скальды, например Сигват Тордарсон, а веком позже и Эйнар Скуласон, нередко прибегают к таким рифмам, не пренебрегая ими ни в четных, ни в нечетных строках. Эту условность в скальдическом каноне рифм можно объяснить следующим образом.

В стихе скальдов, так же как и в эпической поэзии, строевые элементы суть не звуки и слоги сами по себе, а звуки и слоги в составе морфем, поэтому фонеморфологическое членение здесь нередко оказывается более важным, чем фонологическое. Объем консонантной группы, вовлеченной в рифму, обычно зависит от того, рассекается она морфемным швом или относится к корневой финали. В том случае, если обе группы согласных находятся в пределах одной морфемы, тождество всех компонентов консонантной группы составляет конструктивный фактор стиха, например, *malma : hilmí* (Браги *B I 2, 9³*), *lond : banda* (Эйнар Звон Весов *B I 118, 9³*). Напротив, если хотя бы одна из консонантных групп делится морфемной границей, рифмует, как правило, только ее первый компонент: *folr : iðar* (Тьодольв из Хвинира *B I 17, 17³*), *óðæft : vífa* (Бьярни Кольбейнссон *B II 1, 3⁴*). Когда обе консонантные группы находятся на стыке морфем, возникает рифма, включающая первые элементы этих групп: *barsk : borði* (Торбьёрн Хорнклови *B I 20, 4¹*), *sonr : undi* (Эйнар Скуласон *B I 428, 5¹*).

Фонеморфологическое членение представляется не менее важным и для определения объема хендингов, образованных отдельным согласным и тождественным первым компонентом консонантной группы. В скальдическом стихе XI в. группа согласных в таком типе хендингов обычно находится на стыке морфем. В отличие от классической поэзии в древнейших скальдических висах этот вид рифм не всегда удовлетворяет условию разноморфемно-

сти, например, *Eynæfis : qndri* (Браги *В I 4, 16³*). Тем не менее уже первые скальды допускают это отклонение от канона рифм преимущественно в скотхендинге и предъявляют более строгие требования к консонантной структуре адальхендинга, как правило, употребляя такие созвучия на стыке морфем. Из состава адальхендинга, например, регулярно исключаются словоизменительные именные (сущ. муж. р. им. п. ед. ч. *-r*: *dunr : brunnju*; прил. жен. р. род. п. ед. ч. *-rar*: *líktar : líkam*; прил. сравн. степ. *-gi*: *neðri : gleði*) и глагольные маркеры (2-е, 3-е лицо наст. вр. ед. ч. *-r*: *sefr : teifa*; прош. вр. и прич. II слаб. гл. *-ð*: *stýrði : hlýrs, sveipðar : greiðr*; прич. II слаб. гл. *hlöta : ofrs*). Это различие между скотхендингом и адальхендингом постепенно сглаживается, и к XI в. неполный консонанс в обоих типах рифмы допускается только при условии его разноморфемности.

Можно заключить, следовательно, что рифмы, образованные начальными согласными консонантных групп и отдельными согласными, созвучными первым элементам групп согласных, включены в скальдический канон, несмотря на различие опорных согласных. Совпадение всех компонентов консонантных групп существенно только при условии одноморфемности рифмующихся созвучий. Морфологический анализ, производимый скальдами, определяет эту новую ступень детализации канона хендингов.

Действие законов, регулирующих консонантный объем хендингов в зависимости от морфемного шва, особенно ярко проявляется тогда, когда в рифме находятся компоненты сложных слов. В этом случае в рифму включается только последний согласный первой корневой морфемы, согласный же, начинающий вторую корневую морфему, обычно не участвует в звуковом повторе, например, *Herlgauts : bardir* (Браги *В I 2, 5⁶*), *manþinga : munðut* (Тьодольв Арнорссон *В I 334, 8⁵*).

В крайне редких случаях (всего 21 пример на весь корпус скальдической поэзии: 13 — в адальхендинге и 8 — в скотхендинге), встречающихся у скальдов XI—XIV вв., рифму составляют оба согласных консонантной группы, находящейся на стыке морфем сложного слова:

скотхендинг	адальхендинг
<i>ofrausn : jofri</i> (Сигват <i>В I 236, 11⁵</i>);	<i>hjørvedr : fjorvi</i> (Эйнар Звон Весов <i>В I 119, 13⁶</i>);
<i>stórraðr : knorrui</i> (Халлар-Стейн <i>В I 528, 12⁵</i>);	<i>hjørtautar : Sqrta</i> (Эйнар Звон Весов <i>В I 123, 31⁶</i>).

Существование рифм на морфемном шве предполагает известную степень совершенства скальдического канона. Такие хендинги, ве-

роятно, требовали особого мастерства, — не случайно, они используются исключительно *hofuðskáld* — главными скальдами.

Качественный состав консонантных групп и отдельных согласных также подлежал канонизации в скальдической рифме. В уже описанном типе хендингов возможны четыре основных случая консонантного состава компонентов.

1) Шумный согласный рифмуется с первым элементом в группе, состоящей из шумного и сонорного согласного: *f, g, k, s, t, þ* : *f, g, k, p, s, t, þ + m, l, n, r* (например, *göfugr : jöfra, segir : fegrir, sik : miklar, lausn : hausi, hvalr : skatnar, meifr : leiþi*; см. график 5).

2) Шумный согласный рифмуется с первым элементом в группе, состоящей из двух нетождественных шумных согласных: *f, g, k, p, s, t, þ* : *f, g, k, p, s, t, þ + þ, t, s, p, k, g, f* (например, *gefit : hefpi, haugs : baugi, ríks : líki, smas : smæstig, veirk : tein, guþs : siþan*; см. график 6).

3) Сонорный согласный рифмуется с первым элементом в группе, состоящей из сонорного и шумного согласного: *l, m, n, r* : *l, m, n, r + f, g, p, s, t, þ* (например, *bóls : sólar, hljóms : skjóma, hreins : reinar, geirs : meiri*; см. график 7).

4) Сонорный согласный рифмуется с первым элементом в группе, состоящей из двух нетождественных сонорных согласных: *l, m, n, r* : *l, m, n, r + r, n, l, m* (например, *sefr : teþja, gramr : saman, sverþdur : bruniu, árliga : ælir*; см. график 8).

Наибольшее распространение (365 примеров) получает первый тип созвучий: консонантная группа, состоящая из шумного и сонорного, и тождественный шумный согласный. Второй и третий вид хендингов несколько реже применяются в поэзии скальдов (162 и 140 примеров). Наименее частотна рифма, образованная изолированным сонорным согласным и тождественным элементом в составе консонантной группы, состоящей из сонорных согласных (четвертый тип), — в общей сложности она встречается у скальдов 52 раза.

Доказательство регламентированности адальхендинга по сравнению со скотхендингом дополняют графики 5–8, иллюстрирующие относительную частотность перечисленных типов рифмы в поэзии скальдов IX–XIV вв. Регламентированность полной рифмы проявляется не только в том, что количество отклонений от канона в ней меньше, чем в скотхендинге, но также и в том, что именно в адальхендинге используется подавляющее большинство разноморфемных рифм, т. е. тех, которые не представляют по существу отклонения от канона. В скотхендинге нерифмующиеся согласные консонантных групп обычно принадлежат корневой морфеме (*ljós : geisli, eigi : regla, snarir : sverþum*), в адальхендинге они, как прави-

ло, относятся к суффиксу или флексии (*hrófr* : *rófu*, *hlát* : *gráta*, *hauf* : *daufa*). Так «недостатки» рифмовки оказываются для адальхендинга случайными, а для скотхендинга — преднамеренными. Ограниченность материала (всего 54 рифмы в группе шумный + сонорный : шумный, из них 14 разноморфемных созвучий — в адальхендинге и 40 одноморфемных созвучий — в скотхендинге) не позволяет, однако, настаивать на выдвинутом предположении.

Особое положение занимают хендинги с гоморганными группами согласных. Чаще всего (75 примеров) встречаются созвучия, образованные шумным согласным — *t* — (32 примера) или — *p* — (43 примера) и тождественным согласным в гоморганной группе, состоящей из двух шумных согласных, соответственно, *ts* или *ps*¹⁰⁸:

<i>ts</i> : <i>t</i>	<i>ps</i> : <i>p</i>
<i>hnits</i> : <i>Fíflum</i> (Торд Сэрехссон В I 302, 1 ⁷);	<i>skíðs</i> : <i>bóðum</i> (Эйвинд Погубитель Скальдов В I 63, 5 ³);
<i>móts</i> : <i>mœll</i> (Скули Торстейнссон В I 283, 1 ⁵);	<i>hljóðs</i> : <i>prýði</i> (Бьярни Кольбейнссон В I 1, 1 ⁴);
<i>prjóts</i> : <i>eitri</i> (Эйлив Годрунарсон В I 141, 5 ⁷);	<i>guðs</i> : <i>síðan</i> (Эйстейн Асгримссон В I 392, 8 ³);
<i>móts</i> : <i>blóta</i> (Эйнар Звон Весов В I 118, 16 ²);	<i>vaðs</i> : <i>naðri</i> (Ульв Уггасон В I 129, 6 ⁴).

Отсутствие обычного в древнеисландском перехода гоморганной группы *ts* в аффрикату /*z*/ и характерная для всех приведенных примеров бифонемность сочетаний *ts* и *ps*, по-видимому, обусловлена тем, что морфемный шов проходит внутри консонантной группы. В созвучия, подобные приведенным, вовлекаются и другие возможные источники аффрикаты /*z*/.

1) Гоморганные группы согласных *lls* (22 примера) и *nns* (23 примера), начальные компоненты которых рифмуют с тождественными согласными:

<i>ll</i> : <i>lls</i>	<i>nn</i> : <i>nns</i>
<i>golls</i> : <i>fálfinn</i> (Торд Сэрехссон В I 302, 3 ⁷);	<i>sanns</i> : <i>annan</i> (Тьодольв Арнорссон В I 334, 24 ⁴);
<i>alls</i> : <i>snjpllum</i> (Эйнар Скуласон В I 431, 16 ⁶);	<i>Finns</i> : <i>minni</i> (Тьодольв из Хвинира В I 17, 15 ⁴);
<i>trólls</i> : <i>solhn</i> (Халлар-Стейн В I 529, 17 ³);	<i>linns</i> : <i>minna</i> (Эйнар Скуласон В I 435, 32 ²).

2) Консонантная группа *ds*, которая участвует в рифме в составе гоморганных групп *lds*, *nds* и *dds*, образуя хендинги *ld* : *lds* (14 примеров), *nd* : *nds* (13 примеров), *dd* : *dds* (2 примера):

ld : lds	nd : nds	dd : dds
<i>elds</i> : <i>aldri</i> (Халльфред B I 148, 1 ⁴);	<i>lands</i> : <i>lindar</i> (Торд Кольбейнссон B I 202, 2 ⁵);	<i>nadds</i> : <i>raddar</i> (Готторм Синдри B I 56, 6 ⁶);
<i>sárelðs</i> : <i>feldr</i> (Сигват B I 244, 20 ⁶);	<i>lunds</i> : <i>grundu</i> (Стурла Тордарсон B I 115, 9 ³);	<i>naglskadda</i> : <i>stadda</i> (Эйнар Скуласон B I 444, 68 ⁸).
<i>elds</i> : <i>heldu</i> (Сигват B I 220, 13 ³);	<i>lands</i> : <i>handa</i> (Арнор Тордарсон B I 307, 5 ⁴);	

Во всех приведенных примерах тождественные компоненты, вовлеченные в рифму, относятся к корневой морфеме. Нетождественные элементы (обычно согласный *s*) принадлежат, как правило, к суффиксально-флективной морфеме и в рифме не участвуют. Таким образом, как и в предыдущем случае, хендинги этого рода входят в канон скальдов только при условии их разноморфемности.

К рифмам, образованным первыми компонентами консонантных групп, примыкают широко распространенные созвучия, состоящие из гоморганных групп согласных, среди которых чаще всего встречаются хендинги *ld* : *lp*; *nd* : *np*. Условие разноморфемности, необходимое для всех групп согласных с одним нетождественным компонентом, необязательно для этих консонантных групп:

ld : lp	nd : np
<i>deilpusk</i> : <i>heldu</i> (Одд Кикинаскальд Hkr. 568, 12b);	<i>leynþi</i> : <i>þrönda</i> (Эйнар Скуласон Wis. 55; 14. 5);
<i>qld</i> : <i>deilpum</i> (Бьярни Скальд Золотых Ресниц Hkr. 447, 1a);	<i>tynþu</i> : <i>bundinn</i> (Эйстейн Асгримссон Wis. 95; 59. 7);
<i>Hildir</i> : <i>gilpar</i> (Ульв Уггасон Wis. 30; 8.3);	<i>hendr</i> : <i>kenþu</i> (Браги Wis. 2; 4.4);
<i>holþa</i> : <i>halda</i> (Эйнар Звон Весов Wis. 27; 12. 7);	<i>fjandinn</i> : <i>synþum</i> (Эйстейн Асгримссон Wis. 95; 60.3) ¹⁰⁹ .

Пристрастие скальдов к таким рифмам (из 72 примеров 11 приходятся на долю ранних поэтов) обусловлено, как можно предположить, артикуляционной близостью их компонентов — все четыре согласных в них относятся к гоморганным. Происхождение этих гоморганных консонантных групп во многом объясняет функционирование подобных хендингов в скальдическом стихе. Известно, что еще в долитературную эпоху произошла ассимиляция звонкого переднеязычного фрикативного согласного *ð* с предшествующим *ll* и *nn* в тех случаях, когда *ll*, *nn* не восходят к *lp* и *np*¹¹⁰, в переднеязычный звонкий взрывной. К 1200 г. этот переход произошел также после *l* и *n* в конечных долгих слогах, а позднее (в древненорвежском — к 1250 г., а в древнеисландском — к 1300 г.) также после

т, в и некоторых других согласных. Таким образом, консонантные группы *ld*, *nd* восходят к сочетаниям согласных *lð*, *nð*, и звонкий переднеязычный взрывной согласный *d* в них имеет своим источником звонкий переднеязычный фрикативный *ð*. В древнеисландском различие между звонким и глухим переднеязычным фрикативным не было фонематично. Следовательно, опираясь на данные диахронии в объяснении явлений синхронии, можно предположить, что созвучия, включавшие сонорный согласный *l*, *n* и глухой переднеязычный фрикативный *r* или звонкий переднеязычный взрывной *d* (восходящий к звонкому переднеязычному фрикативному *ð*), могли быть использованы скальдами в каноне рифм. Наши выводы, сделанные относительно групп *ld/lr* и *nd/nr*, подтверждаются также и данными орфографии¹¹¹. Одноморфемные¹¹² созвучия *ld : lr* и *nd : nr* можно, следовательно, рассматривать как рифмы, образованные *обоими* компонентами консонантной группы, что объясняет их употребление в качестве канонизованного отклонения и распространение в скальдическом стихе.

Итак, скальдический канон хендингов включает три общих правила, касающихся консонантной структуры полных рифм в четных строках и консонансов в нечетных строках. Первое правило требует того, чтобы простой согласный рифмовал с простым согласным. В соответствии со вторым правилом, гемината рифмуется с геминатой. Третье правило заключается в том, что группа согласных рифмуется с группой согласных. Дополнение к первым двум правилам состоит в допустимости (и тяготении к консонансам нечетных строк) рифм геминированных согласных с простыми (кроме рифм *ll : ll*; *nn : nn*). Дополнением к третьему правилу допускается наличие рифм, образованных первыми согласными двукомпонентных консонантных групп, и рифм изолированных согласных и тождественных начальных согласных консонантных групп, при условии, что они находятся на границе морфем. Условие разноморфемности, необходимое для всех групп согласных с одним нетождественным компонентом, не обязательно для гоморганных консонантных групп, составляющих рифмы *ld : lr* и *nd : nr*.

Возможное распространение правила, допускающего нетождественность компонентов в консонантных группах, состоит в определении объема *хендингов*, образованных *трехкомпонентными группами* согласных. В тех редких случаях, когда консонантная группа целиком находится в корневой финали, в рифму включаются все три согласных, например, *tungl : tingla* (Халльдор Некрещеный *B I 193, 3³*). Во всем корпусе скальдической поэзии такие рифмы встречаются 43 раза: 25 — в адальхендинге и 18 — в скотхендинге.

Значительно чаще (148 примеров) в стихе скальдов используются хендинги, которые вовлекают в звуковой повтор два первых компонента консонантной группы, рифмующиеся с двумя тождественными согласными, например, *margr : sorgir* (Эйнар Скуласон *В I 442, 60⁷*), *barms : vortum* (Торд Кольбейнссон *В I 204, 4⁷*), *byrgdr : hvergi* (Эйстейн Асгримссон *В II 414, 92⁷*). Несовпадение замыкающих согласных в этих созвучиях также объясняется ограничением объема рифмы корневой финалью. В древнеисландском языке корневая финаль, как правило, представляет собой тавтосиллабическое сочетание согласных¹¹³, поэтому трехкомпонентная группа согласных в подобных созвучиях рассекается морфемной границей, относящей конечный согласный к суффиксально-флективной морфеме.

Древнеисландские корневые финали характеризуются большим богатством и разнообразием. В скальдической рифме встречаются финали почти всех возможных в древнеисландском языке структур: протяженные финали, например, *dd : ddr, dd : dds, gg : ggl, gg : ggn, gg : ggr, gg : ggs, kk : kkr, kk : kks, ll : llr, ll : lls, mm : mmr, nn : nnk, nn : nnr, nn : nns, tt : ttn, tt : ttr, tt : tts, pp : ppn*; двухфонемные сложные финали, состоящие из: 1) сонанта с шумным: *ld, lg, lf, lk, lp, nd, ng, rf, rg, rk, rp, rt*; 2) шумного с сонантом: *tr, tg, gn, fl, fn*; 3) двух сонантов: *lm, gm, rl*; 4) двух шумных: *pt, st, gp*. Чаще всего хендинги образуют или гомогранные группы согласных в таких, например, созвучиях как, *ld : ldr, ld : lds, ldr : lds, nd : ndr, nd : nds, rl : rls, rt : rtr, st : stl, st : stn, st : sts, tr : trs* (82 примера), или согласные одного способа артикуляции, употребляющиеся в таких рифмах, как *pt : ptr, pt : pts* (36 примеров).

Хендинги с подобной консонантной структурой нередко используются как в четных, так и в нечетных строках, причем, как показывает график 9, соотношение созвучий в этих типах рифм обратно ожидаемому. Звуковые повторы с несовпадением замыкающих согласных преобладают в четных строках. Объяснить это можно тем, что в адальхендинге (в отличие от скотхендинга) в созвучии, помимо согласных, всегда участвуют гласные, поэтому третий опорный согласный здесь не делает рифму, но лишь обогащает ее. В скотхендинге тождество всех опорных согласных составляет необходимый элемент в структуре рифмы, что требует более строгой фонической унификации многокомпонентных консонантных созвучий.

Исследование консонантной структуры хендингов занимает значительную часть этой главы, потому что согласные и их группы более всего ценились скальдами в качестве строевых частей риф-

мы и представляли собой конструктивный элемент не только скотхендинга, но и адальхендинга. В скальдической поэзии, сочиненной дротткветтом, тёлгагом и хрюнхентом, адальхендинг образуется с помощью одних гласных только в 33 примерах. Рассмотрим более подробно эти немногочисленные в скальдическом стихе адальхендинги-ассонансы.

В большинстве случаев (27 из 33) рифмой объединяется двусложное слово, в котором за ударным гласным следует исключенный из созвучия полугласный *j* или *v*¹¹⁴, и односложное слово с исходом на гласный. Чаше всего в рифме употребляется дифтонг *eu* (13 примеров), например, *eu : heuja* (Торбьёрн Хорнклови *В I 20, 1⁷*); реже — гласный *æ* (7 примеров): *hæ : ævi* (Сигват *В I 234, 1⁴*), или гласный *y* (5 примеров), в единичных строках — гласные *a* и *o*.

Крайне редко (6 рифм из 33) адальхендинги, образованные гласными, имеют иной звуковой состав и составляют индивидуальные особенности стиха Сигвата Тордарсона — 4 примера в «Драпе о Кнуге», сочиненной размером тёллаг (см. выше): *á hendr at há* (*В I 233, 4⁷*), *grǫ hjolmunló* (*В I 233, 5⁶*), *blǫ segl við rǫ* (*В I 233, 8²*), *sló hvern ok þó* (*В I 232, 2²*), и Оттара Чёрного: *mæ fyr ofan sæ* (*В I 267, 5⁴*), *fár má konungr svá* (*В I 267, 6²*). Основное отличие приведенных примеров от обычных строк дротткветта заключается в структуре клаузулы — постоянного места второго хендинга в краткой строке (*viðrhending*). В противоположность дротткветтной клаузуле, всегда заполнявшейся двусложником константной просодической структуры $\angle X$, строки Сигвата и Оттара завершаются односложными словами, состоящими из одного ударного слога. Односложные клаузулы этих скальдов похожи на метрические окончания строк рунхента¹¹⁵, отмеченные мужскими рифмами (ср. в «Выкупе головы» Эгиля Скаллаgrimссона *frá : vá*; *В I 31, 3⁵⁻⁶*, *læ : skæ*; *В I 32, 12¹⁻²*). Заметим, что в рунхенте рифмы, образованные одними гласными, использовались значительно чаще, чем во всех остальных скальдических размерах. Несмотря на ограниченное применение скальдами этого размера, мы находим в нем 22 примера ассонансов, подобных уже приведенным. Очевидно, и в данном случае можно предположить влияние рунхента на технику рифмы Сигвата и Оттара.

Как было показано, адальхендинги, состоящие из одних гласных, встречаются в скальдической поэзии в особых условиях. Видимо, стремясь избежать нежелательного ассонанса, скальды нередко использовали рифму на стыке морфем сложного слова, включая в созвучие согласный, принадлежащий к следующей за опорным гласным морфеме: *Eirekr : meira* (Халльфред *В I 154, 17⁶*);

Eysteinn : *leystak* (Эйнар Скуласон *B I 445, 71⁶*); *práflyndr* : *fríðmála* (Стейн Хердисарсон *B I 382, 13⁶*); *vðlaust* : *máli* (Эйнар Скуласон *B I 436, 37⁶*). Сказанное также подкрепляет предположение о том, что именно согласные составляют конструктивный элемент в обоих типах скальдических хендингов.

До сих пор речь шла о правилах строения скальдических рифм, в которых фонологический анализ подчинен морфологическому. В отдельных случаях фонетическое тождество способно преодолевать раздельнооформленность языковых образований и становится решающим фактором, благодаря которому принадлежащие разным словам звуковые сегменты объединяются в одно фонетическое слово. Существенно при этом, что первое слово (как правило, служебное: союз, предлог, местоимение, частица и т. д.) примыкает ко второму как проклитика. Такие «составные» рифмы на словоразделах, «подчеркивающие независимость звукового узора от смысловых единиц языка»¹¹⁶, образуются в скотхендинге при помощи конечного согласного одного слова и начального согласного следующего слова. Приведем в качестве примеров следующие рифмы: *ok þeim* : *vakði* (Эйнар Скуласон *B I 437, 41⁵*); *er þit* : *varða* (Эйстейн Асгримссон *B II 415, 96⁷*); *af því* : *hǫfðu* (Тьодольв Арнорссон *B I 333, 4³*). В адальхендинге «составные» рифмы включают конечный гласный одного слова и начальный согласный следующего слова: *þá vá* : *hǫvan* (Хаук Вальдисарсон *B I 544, 23⁷*); *æ minnilig* : *eptirdæmi* (Эйстейн Асгримссон *B I 404, 52¹*). В более редких случаях адальхендинг образуется тремя звуками — конечным гласным и согласным одного слова и начальным согласным следующего слова (обычно служебного), находящегося в энклизе: *landherr þar* : *verða* (Халльфред Трудный Скальд *B I 155, 23⁷*); *gram þanns* : *framði* (Халльфред Трудный Скальд *B I 151, 3³*).

Относительная редкость подобных хендингов (всего 30 случаев) не позволяет проследить их эволюцию в скальдическом стихе. Можно заметить тем не менее, что составные рифмы в адальхендинге применяются реже, чем в скотхендинге (всего встречается 24 примера составных скотхендингов и 6 — адальхендингов). Характерная черта этих созвучий в адальхендинге определяется их местоположением — они почти всегда (5 примеров из 6) используются в нечетных строках, т. е. позиционно уподобляются скотхендингу. Эту особенность составных рифм, равно как и их тяготение к нечетным строкам, можно объяснить тем, что скальды предъявляли не столь строгие требования к точности звуковой структуры в скотхендинге, как в адальхендинге. Допустимая приближительность созвучий в нечетных строках обусловлена меньшей, чем в четных

строках, функциональной нагруженностью и относительно подчиненной здесь ролью рифмы по сравнению с аллитерацией.

Формализованная скальдическая рифма устанавливает фонетическое тождество безотносительно к смысловому подобию. В составных рифмах на словоразделах совпадение звуковых комплексов уравнивает две обособленные смысловые единицы с одной неделимой. Тождественные звуковые комплексы, преодолевающие границы слов, отличаются особой рельефностью, так как на словоразделах образуются тяжелые, часто труднопроизносимые группы согласных. Перегруженность согласными и группами согласных замедляет звучание краткой строки и придает ей особую выразительность, делая хендинги более заметными в качестве звуковых повторов. Скопления согласных, таким образом, используются в поэзии скальдов в стилистической функции: они создают преграду в стихотворной речи и способствуют задержке внимания на его звуковой организации. «Переобремененная словами и звуками тяжеловесность стиха, стиснутого формой, но как бы все время вздыбливающегося под ее узами»¹¹⁷, заставляет осознать те качества скальдического стиха, на которые обратил внимание автор переводов в русском издании «Поэзии скальдов» С.В.Петров: «Доминантой творчества скальдов была борьба с сопротивлением материала, борьба с языком, желание подчинить его своей воле по ими же установленным законам. То была сознательная победа человека-мастера над стихией языка»¹¹⁸.

* * *

Вопрос о происхождении хендингов — наиболее характерной черты всех размеров, использующихся в поэзии скальдов, должен быть рассмотрен в связи с проблемой *происхождения скальдического стихосложения* в целом.

Большинство современных ученых склонны признавать важность инокультурных влияний на поэзию скальдов. Например, Эйнар Олав Свейнссон¹¹⁹ и Тэрвилль-Питер¹²⁰ предполагают возможность ирландского влияния на дротткветт и некоторые другие скальдические размеры. Сходные предположения высказывались и в прошлом веке. Так, Конрад Хильдебранд тоже считал кельтскую поэзию вероятным источником скальдического стиха¹²¹. Взгляды Хильдебранда, разделяемые и другими исследователями¹²², сформировались не столько в результате анализа скальдического и ирландского стихосложения, сколько на основании гипотез, связанных с изучением древнеисландской лексики (присутствие кельтских заимствований в исландском языке).

Изучение собственно скальдического стихосложения также побуждало многих ученых высказывать предположения о возможности влияния на поэзию скальдов извне. Андреас Эдзарди¹²³ в работе, посвященной анализу скальдической рифмы, описал черты сходства скальдического дротткветта с ирландскими размерами: строфы, состоящие из четырех строк, фиксированное число слогов в строке, использование рифмы и аллитерации. Тем не менее, наряду с указанными (самыми общими) чертами сходства сам автор заметил и многочисленные различия в деталях: ирландская рифма, как правило, конечная, а не внутренняя; главное в ней — не согласный, а гласный; аллитерация применяется в чисто орнаментальной функции; строка состоит из семи слогов и т. д.

Кельтская метрика во многом отличается от скальдической, поэтому латинская поэзия, как полагал Теодор Мёбиус, более вероятна в качестве ее прототипа. Такими «негерманскими» (по выражению Мёбиуса) особенностями, как рифма, строфика, счет слогов и ассонансы (заметим, что последние почти не употребляются в скальдическом стихе), поэзия скальдов, возможно, обязана духовной латинской лирике¹²⁴. Однозначное решение проблемы, связанной с поисками источников скальдической метрики, было предложено Уитли Стоуксом¹²⁵, утверждавшим, что стихосложение скальдов основано на имитации древнеирландского размера *риннард* (*rindaird*).

В отличие от Стоукса, Андреас Хойслер, допуская возможность влияния ирландской метрики на скальдическое стихосложение, считал, что оно не может быть сведено к заимствованию какого-то определенного ирландского размера. Хотя скальдическая ритмика и аллитерация представляют собой собственное порождение германской поэзии, дротткветт, как полагал Хойслер, нельзя рассматривать как «органическое развитие древних форм». Инновации скальдов (фиксированное число слогов в строке и строк — в строфе и, особенно, рифма) слишком радикальны, чтобы их происхождение могло не быть связано с заимствованием. Скорее всего, писал Хойслер, скальдические размеры обязаны своим возникновением влиянию духовного латинского стиха (ср. гипотезу Т. Мёбиуса), воздействовавшего не непосредственно, но через ирландскую поэзию¹²⁶.

Новые доказательства скальдических заимствований из ирландской поэзии приводятся в исследовании Бриджет Маккензи. Вслед за Тэрвилль-Питером она перечисляет характерные черты сходства, объединяющие скальдическую и ирландскую поэтические системы. Во-первых, это строго определенное число слогов в строке;

во-вторых, фиксированное окончание строки и, наконец, композиционные единицы, состоящие из четырех строк. Основное внимание Б.Маккензи уделяет противопоставлению скальдической и эддической поэзии. Ее главный вывод заключается в том, что если стихосложение скальдов основано на счете слогов, то организация эддического стиха строится на счете акцентов, количество же ударений для скальдической поэзии несущественно¹²⁷.

Более доказательная аргументация «гипотезы влияния» содержится в книге Кристиана Арнарсона¹²⁸, в которой исследуются лингвистические условия, созданные для заимствования скальдической поэзией определенного ирландского размера. Автор ее приходит к выводу, что ритмически оба языка, исландский и ирландский, очень сходны: оба имеют сильное, обычно начальное, динамическое ударение и основываются на контрасте тяжелых и легких слогов, восходящем к индоевропейскому противопоставлению долгих и кратких гласных.

Несмотря на существование, казалось бы, благоприятных условий для метрических заимствований, скальдическая метрика радикально отличается от древнеирландской. Если ирландская поэзия строится на счете слогов, то скальдическая метрика учитывает число не только слогов, но и акцентов. Чаще всего в ирландском стихе используются семисложные строки, в скальдическом стихе — шестисложные. Скальдическая аллитерация явно восходит к аналогичному общегерманскому приему. Наконец, ирландская рифма — преимущественно конечная. Таким образом, предполагаемое сходство скальдической и ирландской метрики сводится к тому, что и в том, и в другом случае поэтическая форма была вычурной, а стих перегружен украшениями, которые использовались согласно строгим и устойчивым правилам. Как писал М.И.Стеблин-Каменский, сходство, основанное на одинаковом отношении поэта к стихотворной форме, при отсутствии каких-либо совпадений в деталях стихотворной техники, едва ли может доказывать влияние¹²⁹.

Попытка примирить теорию автохтонного происхождения стихосложения скальдов с гипотезой «заимствования» сделана в знаменитой работе Софуса Бутге «К истории древнейшей скальдической поэзии»¹³⁰. По мнению Бутге, дротткветт возник из эддического размера малахатт, но не без влияния кельтского стихосложения. Как и в дротткветте, наиболее частотное окончание строки в малахатте — «хореическое» (— X): 636 из 763 строк в эддических «Речах Атли», сочиненных малахаттом, заканчиваются тем, что Бутге называет «чистым хореем» (включающим формы с зиянием, такие, как *truir*, *feag* и т. д.). Несмотря на то что «хореическое»

окончание строки в малахатте превалирует, оно не становится абсолютно обязательным, следовательно, заключает Бугге, малахатт представляет собой раннюю ступень развития дротткветта¹³¹.

Одна из главных трудностей, возникающих в связи с гипотезой Бугге, обусловлена тем, что, хотя большинство строк малахатта, которые мы находим в эддических «Речах Атли» или в скальдической «Песни о Харальде», действительно состоят из шести слогов, именно эти строки обычно не имеют хореического окончания (например, *Haraldskvæði* 3²; *Am.* 16¹). Напротив, строки с хореическим окончанием ритмически не соотносятся с дротткветтными строками (начальные ударные слоги обычно легкие, четные строки, где должна помещаться главная аллитерация — *höfuðstafr*, содержат анакрузу и т. д.).

Еще более важное возражение против гипотезы Бугге состоит в том, что, согласно его теории, дротткветт появляется позднее, чем малахатт, который в свою очередь значительно моложе основного эддического размера — форнюрдислага. Соответственно, Бугге вынужден относить возникновение дротткветта к X в., что противоречит общепринятой датировке наиболее ранней поэзии скальдов, например, стихов Браги Старого Боддасона (начало IX в.).

В качестве доводов в пользу пересмотра традиционной датировки древнейшей скальдической поэзии Бугге приводил следующие: использование Браги и Тьодольвом из Хвинира синкопированных форм (предположительно невозможных в IX в.); наличие изолированных черт сходства с эддическими песнями или со стихами поздних скальдов; употребление кельтских и англосаксонских заимствований; жанровое сходство с кельтской словесностью, где представлены и панегирические, и хулительные, и погребальные стихи; наконец, близость метрической структуры дротткветта к организации ирландского размера риннард¹³². Утверждая, что возникновение скальдического стихосложения относится к X в., Бугге подкреплял свое предположение о возможности ирландского влияния на поэзию скальдов — к этому времени кельтско-скандинавские контакты считаются уже установившимися.

С развернутой критикой взглядов С. Бугге выступил Финнур Йоунссон¹³³, писавший, что ни один из аргументов Бугге, не дает оснований для пересмотра традиционной датировки древнейшей поэзии скальдов. Анализируя стихосложение и язык произведений Браги и Тьодольва из Хвинира, Финнур Йоунссон показал, что эти древнейшие скальдические стихи действительно были, скорее всего, сочинены в IX в. Их подлинность может рассматриваться как важный довод в пользу того, что поэзия скальдов возникла до

появления культурных связей между Скандинавией и Ирландией (первый поход викингов в Ирландию датируется 795 г., их первая зимовка в Ирландии относится к 835 г.). Сходство скальдической и кельтской поэзии носит слишком общий характер, чтобы допустить возможность влияния филидов и бардов на древнеисландских поэтов.

Финнур Йоунссон считал, что скальдическое стихосложение развивалось в результате прибавления к четырехсложной эпической строке двух дополнительных слогов приращения $\angle X$. Разделявший взгляды Финнура Йоунссона на автохтонность дротткветта, Эдуард Зиверс тоже возводил дротткветт к эддическому форнюрдислагу (с добавлением обязательной хореической стопы на концах кратких строк). Как уже было показано, Э. Зиверс предложил классификацию метрического заполнения строк в дротткветте в соответствии со своими типами A, B, C, D, E + «*einem (unauflösbaren) $\angle X$* »¹³⁴.

Автор основополагающего труда по метрике скальдов Ханс Кун¹³⁵ тоже допускает, что дротткветт развился из эддической метрики, хотя и с некоторыми оговорками. Известно, что по крайней мере некоторые эддические песни были сочинены после заселения Исландии во второй половине IX в.¹³⁶, т. е. в то время, когда поэзия скальдов уже существовала во вполне сложившемся виде. Наиболее вероятно, что в эпоху викингов (и позднее) обе поэтические системы сосуществовали и находились в отношениях взаимовлияния. Нельзя с уверенностью утверждать, следовательно, какой именно была метрика эддического стиха до возникновения дротткветта.

Изобретение дротткветта приписывается традицией Браги Старому Боддасону, норвежскому скальду (Исландия в то время еще не была заселена) первой половины IX в. В «Младшей Эдде» Браги упоминается как бог поэзии, и (хотя Снорри, по-видимому, считает, что скальд Браги и бог, носящий то же имя, никак между собою не связаны) вполне возможно, что это — скальд Браги Старый, которого стали почитать как бога. О Браги, чьи стихи — древнейшая дошедшая до нас скальдическая поэзия, известно немного. Вероятно, он сочинял хвалебные песни в честь шведских и датских конунгов¹³⁷. Помимо двух отдельных вис и четырех стихотворных фрагментов, сохранилось двадцать строф принадлежащей Браги «Драпы о Рагнаре», которая описывает сцены из мифологических и героических сказаний, изображенные на полученном им в дар от Рагнара щите. Стих в «Драпе о Рагнаре» менее регулярный, чем в более поздней поэзии скальдов, поэтому считается, что эта песнь относится к ранней стадии развития скальдической метрики.

Даже в этом древнейшем из сохранившихся скальдических произведений дротткветт предстает совершенно сложившимся во всем, что касается метрики, а потому Браги, как будто бы, следует признать его создателем. Разумеется, трудно отрицать участие Браги в постепенном складывании скальдического стихосложения. Однако если бы Браги лично изобрел дротткветт по образцу кельтских размеров, как думали некоторые исследователи скальдического стиха¹³⁸, его произведения едва ли могли быть приняты и оценены, так как появились бы на фоне единственно известной его слушателям эддической поэзии¹³⁹. Сама устойчивость более чем полутысячелетней поэтической традиции скальдов говорит о том, что история дротткветта не может ассоциироваться с авторитетом одного поэта¹⁴⁰.

Исландская культура тоже свидетельствует о постепенной канонизации скальдического стихосложения. Сохранились если не стихи, то имена предшественников Браги. В «Перечне скальдов» (*Skáldatal*), сочиненном в конце XII — начале XIII в., упоминается о тесте Браги Эрпе Согбенном (Erpr Lútandi): «Эрп Согбенный совершил убийство в капище и был приговорен к смертной казни. Он создал драпу (*hann orti drápu*) о Сауре, собаке конунга, и был помилован» (букв. «ему была возвращена его голова»)¹⁴¹. В другом контексте говорится: «Эрп Согбенный совершил убийство в капище и был приговорен к смертной казни. Он сочинил (*hann orti um* <...>) о конунге Сауре (Cope) <...>, и ему было пожаловано помилование» (букв. «его голова»). Стихи Эрпа Согбенного, о которых здесь упоминается, не сохранились. Неизвестно, следовательно, в какой метрической системе создавал свои произведения этот предшественник Браги. Тем не менее приведенный прозаический контекст дает основания предполагать, что речь в нем идет о самой распространенной у скальдов поэтической форме — драпе.

Примечательно, что Снорри Стурлусон с его блестящим знанием скальдического искусства, также, по-видимому, не признает Браги изобретателем дротткветта. В «Перечне размеров» Снорри приводит несколько строф, которые представляют собой различные варианты дротткветта, приписываемые им древним скальдам: конунгу Рагнару Кожаные Штаны (виса 54), Торф-Эйнару (виса 55), Эгилю (виса 56), Флейну (виса 57) и, наконец, Браги (виса 58)¹⁴². О каждой из этих вис Снорри утверждает, что она иллюстрирует соответственно «размер» Рагнара, Торф-Эйнара, Эгиля, Флейна и Браги, причем так называемый «размер Браги» ничем не выделяется Снорри среди всех прочих. Приведем первую полустрофу висы, сочиненной в «размере Браги»¹⁴³:

Er til hjalma hyrjar
herjum styrjar væni,
þar svá at jarl til ógnar
egnir tognu sverði...

В этой висе в нечетных строках используется только один хендинг, «задающий» рифмы в четных строках. Заметим, что употребление рифмы в соседних кратких строках в «размере Браги» вновь связывает их в утраченную в скальдическом стихе долгую строку, восстанавливая ее единство. Можно предположить, что в «размере Браги» Снорри показал соотношение основных метрических единиц — краткой и долгой строки, незафиксированное в реально дошедшей до нас поэзии скальдов.

История канонизации основной скальдической единицы — краткой строки скрыта от современных исследователей. Тем не менее становление и эволюция хендинга, которое мы имели возможность здесь проследить, может рассматриваться как основной аргумент в пользу автохтонности скальдического стихосложения. Откуда же появляется в поэзии скальдов рифма, составляющая, по общему мнению, одну из главных инноваций этой поэтической системы? Нужно ли, как это делали многие поколения ученых, обращаться к иноязычной (кельтской, латинской) поэзии для объяснения причин ее возникновения в скальдическом стихе?

Попытаемся показать, что, как и аллитерация, рифма в поэзии скальдов основана на древнейшей германской традиции. Известно, что неканонизованные созвучия имели распространение в тех поэтических формах, к которым восходит если не хронологически, то типологически скальдическая поэзия. В качестве источников рифмы скальдов предлагались звуковые повторы в заклинаниях¹⁴⁴, в магической поэзии¹⁴⁵, в языке права¹⁴⁶, в рунических надписях¹⁴⁷. Однако для установления источников скальдических хендингов недостаточно самого указания на наличие в перечисленных видах текстов неканонизованных созвучий. Необходимо убедиться в том, что эти звуковые повторы действительно ведут к скальдическим рифмам, преемственно с ними связаны. Таким образом, единственно возможный путь к выявлению источников рифмы скальдов открывает доказательство воспроизводимости и узуальности в определенной группе памятников именно тех видов созвучий, которые имели типологическое будущее в скандинавской традиции и были отобраны скальдической поэзией.

В поисках особых источников хендингов исследователи древнегерманского стихосложения нечасто уделяют внимание эдди-

ческому материалу. Так, Андреас Эдзарди (одним из первых обнаруживший рифмоиды в «Старшей Эдде» и предложивший ряд способов их систематизации) для достижения основной цели своего анализа — объяснения происхождения скальдического стихосложения — обращается отнюдь не к эддическому материалу, а к поэзии древних кельтов и именно в ней видит источник скальдического хендинга¹⁴⁸.

В более позднее время ученые, констатируя наличие в «Старшей Эдде» неканонизованных звуковых повторов, или (подобно А.Эдзарди) приписывая их влиянию иноязычной поэзии¹⁴⁹, или относили к случайным совпадениям звуков, распространенным в любом дописменном словесном творчестве¹⁵⁰. Вторая точка зрения ясно сформулирована в одном из последних исследований, затрагивающих вопрос об эддических рифмоидах. Его автор, специалист в области скальдического стихосложения, Клаус фон Зее пишет: «Такие строки, как, например, *vildo, at ek, Valfrøðr / vel fyrtefa* (*Vsp. 1⁵⁻⁶*), и им подобные, представляют интерес лишь постольку, поскольку свидетельствуют о том, каким богатством созвучий располагал древнеисландский язык. Оставляя в стороне скальдическую рифму, можно утверждать, что единственным средством организации древнегерманского стиха была аллитерация. Все остальные способы рифмовых соединений, встречающиеся то там, то здесь, показывают только, что хороший поэт — сознательно или бессознательно — трудится над благозвучием своих стихов и использует при этом звуковые возможности своего языка»¹⁵¹. Клаус фон Зее, как следует из процитированных строк, не ставит вопроса о возможности взаимосвязи между эддическими созвучиями и скальдическими хендингами, никак не комментируя весьма симптоматичное соответствие фонетического состава и дистрибуции в четных и нечетных строках скальдического скотхендинга — адальхендинга приводимым им звуковым повторам (*vildo* : *Valfrøðr* — консонанс, нечетная строка; *vel* : *fyrtefa* — полная рифма, четная строка). Более того, он утверждает, что созвучия в «Старшей Эдде» вообще не представляют самостоятельного интереса для исследования.

Между тем, черты сходства фонетической организации эддического и скальдического стиха уже отмечались в литературе. Так, Вальтер Фогт (автор работы, опубликованной в конце 30-х годов и до сих пор остающейся единственной специально посвященной изучению звуковых повторов в «Эдде») максимально сближает эддические созвучия и скальдические рифмы: «хендинг, парная рифма, и ее близнец — конечная (эддическая) рифма — суть такие же

звуковые украшения, как и аллитерация»¹⁵². Созвучия и в кратких, и в долгих строках, и в строфах эддического стиха во всем тождественны, по мнению В.Фогта, скальдическим хендингам (и те, и другие называются им «парной рифмой» — *Binnenreim*). Единственное различие между ними он видит в том, что в поэзии скальдов закреплено местонахождение одного из двух хендингов в краткой строке, тогда как в эддическом стихе «обе рифмы свободны»¹⁵³.

Как это ни парадоксально, для изучения звуковой техники скальдической и эддической поэзии утверждение полной общности созвучий в «Эдде» и хендингов в стихе скальдов оказывается не более плодотворным, чем отрицание какой-либо связи между ними, предопределяющее отсутствие интереса со стороны исследователей. В обоих случаях сама постановка вопроса не побуждает к выяснению действительного характера отношений, связывающих эддические созвучия и скальдические рифмы. отождествление звуковых повторов в «Эдде» со скальдическими хендингами мешает понять важнейшее различие между ними, состоящее в том, что эддические созвучия в противоположность скальдическим хендингам не представляют собой рифмы, ибо не удовлетворяют основному требованию, к ней предъявляемому, — наличию организующей функции в метрической композиции стиха. В эддической поэзии композиционная функция в метрической организации стиха принадлежит аллитерации. Любые звуковые повторы, кроме аллитерации, не только не играют организующей роли в стихе, но и в достаточной мере факультативны.

Несмотря на то что в кратких строках эддического стиха могут встречаться (и встречаются) самые разнообразные по составу и расположению виды созвучий, определенные типы звуковых повторов явственно выделяются среди них по воспроизводимости и узуальности. Проекция динамики (данных эволюционного развития скальдического канона хендингов) на синхронию (звуковую инструментовку «Эдды») убеждает нас в том, что преобладают в эддической поэзии именно те виды созвучий, которые были отобраны скальдическим стихом и которым было суждено сыграть там главную роль в качестве канонизированной рифмы.

Эволюция рифмы в скандинавском стихе, при которой вторичные формы (скальдические хендинги) бросают отражение на формы стадially более ранние (эмбриональные рифмоиды в «Эдде»), представляет особый интерес для исследования. Сопоставление эддических звуковых повторов и скальдических хендингов, проводимое, чтобы выяснить, сколь часто встречаются в «Эдде» созвучия, канонические для скальдов, показывает, что звуковые повторы,

остающиеся вне динамики и не представленные в скальдической поэзии, в «Эдде» не воспроизводимы и совершенно не предсказуемы. Напротив, рифмоиды «скальдического типа» в ней действительны, заметны и выполняют свою функцию, отличая одну песнь от другой. Константная рифма скальдов явственно обозначается в стихе «Эдды» как тенденция.

Решение вопроса о *преимственности звуковой организации кратких строк скальдического и эддического стиха* несомненно очевидно. Как уже говорилось, неоднократно предпринимались попытки вывести элементы скальдической формы из внескандинавских и даже из внегерманских источников. Между тем, в стихе «Эдды» — непосредственном и наиболее близком типологически предшественнике скальдической поэзии — обнаруживаются первые признаки формализации рифмы. Зародившись в недрах эддического стиха и находясь на периферии его метрической организации, внутристриховые рифмоиды в отдельных случаях уже обладают способностью абстрагироваться от языкового материала и выделяться в самостоятельный (и возможно осознанный) метрический прием, тяготеющий к определенным местам в строке.

Звуковая инструментовка эддической поэзии предельно насыщена созвучиями. Неканонизованные звуковые повторы разных видов охватывают более 70% всех строк. В отдельных песнях, таких, например, как «Прорицание вёльвы», «Гренландские речи Атти», число строк, содержащих созвучия, достигает 80%. Особенно часто (46% строк) созвучия отмечаются соседние ударные слоги в пределах краткой строки, например, *Skuld helt skildi* (*Vsp.* 30⁵); *fundo á landi* (*Vsp.* 17⁵); *þærs í dala falla* (*Vsp.* 19⁵)¹⁵⁴.

Ударность — важный признак древнегерманских рифмоидов — следует из основного акцентного правила аллитерационного стиха, требующего единства канонизованных звуковых и просодических повторов. С одной стороны, аллитерацией в германском стихе отмечаются только главноударные слоги, с другой — в поэзии скальдов хендинги также всегда едины с метрическим ударением. В отличие от скальдических вис, где канонизованная рифма используется в качестве первого показателя акцентной структуры строки, в эддическом стихе ударение служит основой и необходимым условием для выделения и функционирования неканонизованных звуковых повторов. Поэтому неравносложные созвучия с разными безударными слогами (*Viðofnis : liðom Fi.* 18²; *verlaus : vera Skm.* 31³) и созвучия с отсеченным конечным согласным или целым слогом (*kannat : hann Fm.* 37⁶; *svá : svárar Sg.* 25¹) составляют в стихе «Эдды» эмбриональные формы рифмы. Напротив, даже са-

мые точные созвучия метрически безударных слогов, а также неравноударные звуковые повторы, образованные в результате объединения безударного или малоударного слога с корневым слогом полноударного слова (*sól skein sunnan / á salar steina Vsp. 4^с*), таковыми считаться не могут. В эддическом стихе подобные созвучия окказиональны, не классифицируются, хотя и, безусловно, участвуют в общей инструментовке стиха.

Таким образом, местонахождение рифмующихся созвучий в «Эдде» непосредственно обусловлено позициями главных ударений в основных метрических схемах эпических строк¹⁵⁵. Исходя из этого, внутристиховыми рифмоидами в эддическом стихе мы будем считать звуковые повторы, объединяющие два соседних метрически главенствующих слога в пределах одной краткой строки.

Для определения границ неканонических рифмоидов в эддическом стихе важно установить не только их взаимное местоположение, но и звуковой состав. Эддические рифмоиды изначально родственны аллитерации, что проявляется в ориентации их на согласные. В древнегерманской метрической иерархии гласные функционально подчинены согласным¹⁵⁶, поэтому качество гласного, как уже говорилось, для аллитерации не существенно — любые гласные аллитерируют между собой. То же и в рифме — для звуковой организации «Эдды» могут быть выделены два основных фонетических типа рифмоидов, подобные тем, что канонизованы в скальдической поэзии: консонанс — тождество замыкающих согласных ударного слога при различном гласном (*angr : ungri Am. 100³; mund : standa Vsp. 55^с*) и полная рифма — результат точного совпадения всех звуков ударного слога (*sorgir : morgin Am. 87^с; drótt : þótti HH I. 7^с*).

В классическом стихе скальдов звуковой состав рифмы обусловлен ее местоположением. В эддической поэзии эта взаимосвязь также уже намечена. Корневая рифма всех видов тяготеет в «Эдде» к четной строке: 70% консонансов и полных созвучий используются именно в четных кратких строках. В нечетных кратких строках консонансы встречаются лишь в 30% случаев, полная же рифма применяется исключительно редко (ср. дистрибуцию скотхендинга и адальхендинга в ранней скальдической поэзии). Таким образом, уже в эддическом стихе звуковой повтор начинает захватывать самый слабый, никогда не включавшийся в аллитерацию, второй ударный слог четной строки, предвосхищая важнейшую метрическую инновацию стиха скальдов — усиление конца строки вследствие канонизации внутренней рифмы.

Попытаемся сопоставить *фонетический состав внутристиховых эддических созвучий и скальдических хендингов*. Канон скальдов, как было показано, не только фиксирует местонахождение рифмующихся слогов внутри краткой, а в отдельных скальдических размерах и долгой строки, но и устанавливает целый ряд правил, определяющих консонантный и вокалический состав хендингов в зависимости от морфемного членения и требующих от поэта осознанного фонологического и морфологического анализа. Аналогия основным скальдическим правилам, регламентирующим качественный и количественный объем компонентов рифмы, может быть установлена и для эддического стиха. Созвучия, не представленные в скальдическом каноне хендингов (на той или иной стадии его эволюционного развития), в стихе «Эдды» избегаются или не могут быть систематизированы.

Поэзия скальдов канонизирует общее правило, в соответствии с которым простой согласный рифмует с простым согласным, группа согласных — с группой согласных и гемината — с геминатой, допуская в консонансе нечетных строк «узаконенное исключение» — рифму, включающую геминированный — простой согласный (кроме рифм $ll : l$, $nn : n$). В эддическом стихе наибольшее распространение (74% всех строк, содержащих внутристиховые созвучия) также имеют звуковые повторы с тождественными группами согласных (*kinga : bringo Rþ. 29²; sorgir : morgin Am. 87⁶; gótna : drótni Grp. 35⁶; hesta : bestir Vm. 12¹*), простыми согласными (*friðar : biðia Hrbl. 29⁶; flóði : blóði Am. 53⁶; ægi : lægia Rþ. 43⁸*) и геминатами (*annars : mannz Sg. 38⁷; innan : pinna Hm. 24⁴; drótt : þóttí HN I. 7¹*) (о случаях, когда группа согласных рифмует с простым согласным, см. ниже).

Тождество геминат оказывается достаточно частым и в полной рифме, и в консонансах, но используется преимущественно в четных строках (из 34 созвучий с геминатами 21 содержится в четных строках: 14 консонансов и 7 полных рифм, а 13 — в нечетных строках: 8 консонансов и 5 полных рифм). В тех редких случаях, когда рифмоиды с геминатами появляются в нечетных строках, это можно обычно объяснить тем, что они содержат двойную аллитерацию (*it gjalla gull Fm. 20⁴; 9⁴; hverri : hærrí Gðr. I 19³*) или словесный повтор (*nú er rækkr rækkra Hdl. 1⁵; sá hon vítt ok um vítt Vsp. 29⁵*) и в соответствии с законами аллитерационного стиха не могут употребляться в четных строках. Эта особенность созвучий с геминатами позволяет сделать вывод о том, что уже в эддическом стихе к точности звуковых повторов в четных строках предъявляются строгие требования.

В отличие от звуковых повторов на геминаты созвучия простых согласных и геминат, широко распространенные в эддической поэзии, тяготеют к нечетным строкам (из 88 рифмоидов, образованных геминированными и простыми согласными, лишь 23 находятся в четных строках). Как и у скальдов, полная рифма реже составляется созвучиями геминированных и простых согласных, чем консонанс: 38 рифмоидов на геминаты и простые согласные включены в полную рифму (*dala : falla Vsp. 19⁴; Grani : rann Gðr. II 4¹; tuno : kunna Alv. 5¹*), 50 звуковых повторов встречаются в консонансе (*heiðr : sétti Grm. 11¹; fyrri : fara Rm. 22⁶; hygg : segja Hrbl. 50¹*).

Качественный состав этого вида эддических рифмоидов существенно отличается от сходных скальдических хендингов. В стихе «Эдды» рифмоиды образуют не только геминаты *kk*, *mm*, *rr*, *tt* и соответствующие простые *k*, *m*, *r*, *t* (*grimmar : símar Sd. 23⁴; okkr : tekr Skm. 10⁶; hver : verr Hym. 34⁶; gráta : mátti Gðr. I 2⁶*), но и редкие в скальдической рифме геминированные */ll/* и */nn/* и краткие */l/* и */n/* (*haðr : allr Vsp. 56⁷; kunn : Qlrún Vkv. 15³*). Особенно часто геминаты */ll/* и */nn/* рифмуют в «Эдде» с простым */l/* и */n/* в сочетании с */t/* или */d/*, где */l/* и */n/* дентализуются благодаря близости дентальных, составляя, таким образом, созвучия *nn : nd/nt*; *ll : ld/lt* (например, *finn : lindar Rm. 1⁶; henni : hendr Am. 51⁴; allar : aldr Grp. 17³*). Основная масса (20 из общих 25) подобных рифмоидов приходится в эддическом стихе именно на долю *ll : ld* и *nn : nd*, все прочие геминаты сравнительно редко участвуют в этом типе звуковых повторов. Не касаясь пока вопроса о вторичном влиянии хендингов скальдов, выскажем предположение о том, что эддические созвучия такого вида предвосхищают аналогичную условность скальдического канона рифм и косвенно указывают на качественные отличия (сегментированность и палатализованность) геминат *ll*, *nn* от соответствующих простых согласных¹⁵⁷.

Сравнение фономорфологического строения также позволяет заметить преемственную связь эддических созвучий и скальдических хендингов. В стихе «Старшей Эдды» (как и в поэзии скальдов) строевыми элементами являются звуки и слоги в составе морфем, поэтому и здесь фономорфологическое членение рифмоидов нередко оказывается более важным, чем фонологическое. Зависимость консонантной структуры рифмы от того, находится ли она в корневой финали или на стыке морфем, прослеживается и в скальдическом, и в эддическом стихе. Как и в поэзии скальдов, где тождество всех компонентов консонантной группы, относящейся к корневой финали, представляет необходимый конструктивный фактор стиха, в «Эдде» в эмбриональных рифмоидах выделяются

те группы согласных, нетождественные компоненты которых отсекаются морфемным швом (*Nið|hoggvi : niðr Grm. 32⁶; mun|tu : fund Hrbl. 48²; helgi : hel|stofom HHv. 29³; mǫgr : Sig|fður Vsp. 55³*). В том случае, если группы согласных принадлежат одной морфеме (*hialmi : faldinn HH II. 48⁶; Fenris : kindir Vsp. 40⁴; svǫrt : verða Vsp. 41⁵*), консонантный разнотип опорных звуков не позволяет нам отнести их к эмбриональным типам рифмовых созвучий в стихе «Старшей Эдды». Обратим внимание на то, что в эддической поэзии в полных внутристриховых созвучиях все без исключения консонантные группы с одним нетождественным компонентом применяются на стыке морфем. В консонансах же, напротив, половину случаев (7 из 14) составляют одноморфемные консонантные группы, которым различие в опорном согласном мешает превратиться в полноправные рифмоиды (*Fenris : kindir Vsp. 40⁴; kongr : ungr Rb. 43¹*).

Фономорфологическое членение не менее важно и для выделения внутристриховых созвучий, образованных отдельным согласным и тождественным первым компонентом консонантной группы. В отличие от классического стиха скальдов, где группа согласных в этом типе хендингов всегда находится на стыке морфем, в древнейших скальдических висах такие рифмы иногда не удовлетворяют условию разноморфемности. Однако уже первые скальды допускают это отклонение от канона рифм только в скотхендинге и предъявляют более строгие требования к консонантной структуре адальхендинга, употребляя такой вид созвучий исключительно на стыке морфем. Отклонения от канона рифм, возможные у древних скальдов, следует учитывать и при выделении эддических рифмоидов. В «Эдде» созвучия, образованные отдельным согласным и тождественным первым компонентом одноморфемной консонантной группы, причисляются к эмбриональным рифмоидам лишь тогда, когда используются в консонансе нечетных строк (*fór : hǫma Am. 8³; hiqr : hiarta Vsp. 55⁷*). Если созвучия этого типа встречаются в полной рифме, то для отнесения их к эмбриональным рифмоидам, консонантная группа должна находиться на стыке морфем (*vill|mál : taft Brot 12⁴; goð|veg : troða Hdl. 5⁶*).

Обращение к материалу «Старшей Эдды» подтверждает предположения, выдвинутые на основании исследования скальдической рифмы. В консонансе половина групп согласных (26 примеров из 52), образующих рассматриваемый вид созвучий, относится к одной морфеме и почти во всех случаях (за исключением 5) употребляется в нечетных строках, составляя, таким образом, эмбриональные рифмоиды (*hafr : helveg Vsp. 62⁷; kind : konom Sd. 9³; hiqr : hiarta*

Vsp. 55⁷). В остальных примерах консонантные группы, первый компонент которых рифмует с отдельным согласным, находятся на стыке морфем. Вместе с полными созвучиями (*baða : baðmundr* *Ls.* 26⁶; *verlaust : vera Gðr.* II 30⁷; *snarpvist : snapir* *Ls.* 44³), в которых абсолютное большинство неполностью тождественных консонантных групп разноморфемно (30 из общих 34), эти консонансы превосхищают аналогичную условность в классическом скотхендинге и адальхендинге скальдов.

Рассмотренные созвучия — единственный вид звукового повтора, преимущественно использующийся в «Эдде» в нечетных строках. Это можно объяснить тем, что такого рода рифмоиды трактуются эддическим стихом как слабый звуковой повтор, нуждающийся в опоре на аллитерацию. Поэтому в большинстве случаев (36 из 55) именно аллитерация, а не рифма обуславливает местонахождение таких созвучий в нечетных кратких строках.

Анализируя фonomорфологическое членение в стихе «Эдды» и скальдов, важно иметь в виду еще одну ступень детализации скальдического канона рифм. В поэзии скальдов условие разноморфемности, необходимое для всех групп согласных с одним нетождественным компонентом, не обязательно для гоморганных консонантных групп, составляющих весьма частотные рифмы *ld : lp* и *nd : np*. В эддическом стихе созвучия с качественно нетождественными компонентами, встречающиеся в составе кратких строк, так же как и в поэзии скальдов, принадлежат одной морфеме (*kvalðar : kveldridor HHv.* 15⁶; *heldr : dvalðan Hrbl.* 51²), и, таким образом, дают еще одно подтверждение гипотезы о преемственности эддических созвучий и скальдических хендингов.

Завершая описание внутристиховых созвучий в эддической поэзии, преемственно связанных с канонической рифмой скальдов, подведем некоторые итоги.

Сопоставление со скальдическими хендингами дает возможность установить основные критерии, помогающие выделить эмбриональные рифмы в стихе «Эдды», — полное созвучие или консонанс главноударных слогов в строке. Налагая на эддические созвучия модели скальдических форм, мы стремились прояснить генетическую связь хендингов и эмбриональных рифмоидов в «Старшей Эдде» (звуковых повторов с геминированными и простыми согласными, гоморганных консонантных созвучий, групп согласных, нетождественные компоненты которых отсекаются морфемным швом и др.)¹⁵⁸ в том, что касается их фонетического состава.

Распределение консонансов и полных созвучий в четных и нечетных кратких строках в стихе «Эдды» сходно с дистрибуцией

скотхендингов — адальхендингов в поэзии скальдов. Так, в эддическом стихе, созвучия, включающие тождественные геминаты, тяготеют к четным строкам, в то время как звуковые повторы с геминатой, рифмующейся с отдельным согласным, используются преимущественно в нечетных строках, предвосхищая аналогичную условность в скальдическом каноне рифм. В поэзии ранних скальдов употребление одноморфемных рифм с неполностью тождественными консонантными группами допускается только в скотхендингах, в адальхендингах такие созвучия применяются на стыке морфем. В стихе «Эдде» неполностью тождественные консонантные группы в полных созвучиях четных строк всегда рассекаются морфемным швом, в то время как в нечетных строках половина консонансов принадлежит одной морфеме.

Дистрибуция эддических рифмоидов в строфе также сравнима с употреблением хендингов в ранней скальдической поэзии. Возможные отклонения от канона в реализации уже сложившегося у древнейших исландских скальдов противопоставления скотхендинг — адальхендинг аналогичны распределению созвучий в «Эдде». В скальдическом стихе наибольшая регулярность построения характеризовала вторую половину хельминга в отличие от первой краткой строки, чаще всего остававшейся без рифмы, и второй краткой строки, где вместо адальхендинга нередко использовался скотхендинг. В эддической поэзии большинство полных звуковых повторов в фюрнюрдислаге и малахатте закрепляется за четвертой краткой строкой, в третьей же строке, как правило, встречается консонанс (полные созвучия употребляются в четвертой краткой строке в 68% случаев, в третьей краткой строке — в 9%, консонанс применяется в третьей краткой строке в 59% случаев, в четвертой краткой строке — в 18% примеров).

Рассмотрев, как распределяются в «Старшей Эдде» созвучия, канонические для скальдов, можно сделать вывод о том, что, во-первых, в эддическом стихе наиболее полно были представлены именно те созвучия, которые вошли в скальдический канон рифм. Во-вторых, нельзя не заметить, что звуковой состав рифмоидов в «Эдде» (как и в поэзии скальдов) обуславливал их дистрибуцию в четных и нечетных кратких строках. Однако, несмотря на возможность проведения многочисленных аналогий между скальдическими рифмами и эмбриональными рифмоидами в «Эдде», нельзя забывать об их функциональном неравенстве и сопоставлять эти системы «на равных». В отличие от канонической рифмы скальдов эддические созвучия не играют организующей роли в стихе и используются лишь в орнаментальной функции.

До сих пор мы говорили об эддических созвучиях, преемственно связанных с хендингами скальдов, намеренно оставляя в стороне вопрос о возможности вторичного *влияния скальдической поэзии на звуковую инструментовку «Старшей Эдды»*. Как было не раз сказано, наряду с отношениями преемственности между эддическим стихом и поэзией скальдов, могло иметь место и известное взаимопроникновение этих поэтических систем в области формы. Это объясняется тем, что они сосуществовали одновременно и неизбежно взаимодействовали друг с другом. Вероятно, проникновение элементов скальдической формы в эддическую поэзию (и наоборот) происходило постоянно, меняясь в интенсивности в зависимости от условий возникновения данного памятника¹⁵⁹. В некоторых эддических песнях встречается нечто похожее на скальдические переплетения предложений, а также приближающиеся к скальдическим кеннинги и т. д. Нередко «скальдизация» эддических размеров выражалась в приобретении ими строгой формы, твердого числа слогов, более последовательной расстановки аллитерации¹⁶⁰.

Из всех эддических песней самые явные признаки скальдического стиля имеет «Песнь о Хюмире». Для этого произведения характерно не только большое число кеннингов, членение строф на хельминги¹⁶¹, стремление к счету слогов (большинство кратких строк состоит из четырех или пяти слогов), элементы переплетения предложений и различные перестановки и переносы слов, но и наличие параллелей в скальдической поэзии (ср. «Драпа о Рагнаре», «Домовая драпа» и др.)¹⁶². В области звуковой инструментовки это — одна из наиболее насыщенных созвучиями эддических песней (30 рифмоидов в 39 строфах). Звуковые повторы в «Песни о Хюмире» близки по фонемному составу и дистрибуции к скальдической рифме. Полные рифмоиды (такие, как *ser: hver Hym. 3⁶; kyrr: fyr Hym. 33⁶; hver: verr Hym. 34⁶; eitt: hormeiñð Hym. 39⁸; hialmstofn: ofan Hym. 31⁶* и др.) используются только в четных строках. Единственное исключение составляют два примера, в которых аллитерация препятствует помещению созвучий в четные строки (*qllom: q! Hym. 3⁷* и *hafði: hqða Hym. 8³*). Консонансы, напротив, тяготеют к нечетным кратким строкам (12 из 22).

Рифмоиды в «Песни о Хюмире» сходны с теми, которые были канонизованы скальдами, и по структуре. В этой песни применяются и созвучия геминированных согласных с простыми (*hver: verr Hym. 34⁶*), и рифма геминат II, nn с дентализованными (благодаря

последующему d) простыми согласными l, n (*fold : qll Hym. 24¹; mundo : vinna Hym. 26¹*). Употребляются здесь и янус-фонемные рифмоиды (*hafði : hqfða Hym. 8³*), и созвучия первого компонента разноморфемной консонантной группы с отдельным согласным (*qfljot : ofan Hym. 23⁷*) и др. Черты сходства рифмоидов в «Песни о Хюмире» со скальдическими хендингами весьма заметны и действенны, что отличает ее от другой чисто повествовательной эддической песни, рассказывающей о деяниях того же мифологического героя — Тора.

«Песнь о Трюме», созданная в том же, что и «Песнь о Хюмире», размере — форнюрдислаге, имеет совершенно иную звуковую инструментовку. В «Песни о Трюме», стилистически сходной с народными балладами и характеризующейся простым и естественным синтаксисом и большим количеством параллелизмов и повторов¹⁶⁵, внутристриховые созвучия скальдического типа крайне редки (всего 7 примеров на 33 строфы), например, *allr : salr (Prk. 13³); atta : nqttom (Prk. 26⁶; 28⁶); hló : Hlóttíða (Prk. 31¹); gullhymdár : kyr (Prk. 23³)* и др. Немногочисленность внутристриховых созвучий в «Песни о Трюме» не позволяет проследить их дистрибуцию в четных и нечетных строках. Однако нельзя не заметить мотивированности всех внутристриховых звуковых повторов, существенно отличающей их от скальдических рифм. Внутристриховые созвучия в «Песни о Трюме» обычно возникают в пределах словосочетания, компоненты которого объединены тесной синтаксической связью, проявляющейся, в частности, в их контактном расположении. В этих случаях фонетическое подобие механически вытекает из лексико-синтаксической сочетаемости слов, например, *lysti at kyssa* — «хотел поцеловать» (*Prk. 27³*)¹⁶⁴. В других случаях в звуковые повторы объединяются слова, сопоставление которых уже подсказано языком, так как сфера пересечения их значений достаточно велика: *allr ása salr* — «все палаты асов» (*Prk. 13³*); *gullhymdár kyr (Prk. 23³)* — «златорогие коровы», *átta nqttom (Prk. 23³)* — «восемь ночей». Так, в отличие от демотивированных рифм скальдической поэзии внутристриховые повторы в «Песни о Трюме» маркируют сходным звучанием слова, естественно сопологаемые благодаря ассоциативным связям их значений.

В противоположность поэзии скальдов, в «Песни о Трюме» рифма редко ограничивается пределами кратких строк, не выделяющихся в эддическом стихе в самостоятельные метрические единицы. Основные стиховые единицы в «Старшей Эдде» составляют долгие строки, и именно в них, как правило, располагаются рифмующиеся слоги. «Песнь о Трюме» буквально пронизана меж-

строчными рифмоидами (23 примера в 32 строфах), при этом большинство этих созвучий — следствие или лексических повторов (13 из 23; например, *Prk. 1⁵⁻⁶*), или синтаксических параллелизмов (11 из 23; например, *Prk. 25³⁻⁶*), нередко сочетающихся между собой (9, например, *Prk. 9³⁻⁶; 14¹⁻⁴*). Характерная черта использованных в «Песни о Трюме» словесных повторов и параллельных конструкций состоит в том, что они объединяют не только смежные краткие строки (ср.: *Prk. 23⁵⁻⁶*), но и соседние длинные строки (ср.: *Prk. 1⁵⁻⁶; 9³⁻⁶; 14¹⁻⁴*). При этом длинные строки соотносятся подобным образом 11 раз, а краткие — всего 4. Объяснить это можно тем, что именно в долгих строках, как правило, находит разрешение параллелизм синтаксических конструкций. Поэтому в «Песни о Трюме», где параллелизмы столь широко распространены, длинные строки чаще всего соединяются между собой. На этом основании можно сделать вывод о том, что в метрическом членении «Песни о Трюме» основные композиционные единицы составляют длинные строки, неразрывная целостность которых подчеркивается их звуковой инструментровкой.

Созвучия, не обусловленные ни синтаксическими параллелизмами, ни лексическими повторами, в «Песни о Трюме» немногочисленны (всего 4 примера).

Для анализа функционирования различных типов звуковых соответствий несравненно больший интерес представляет «Песнь о Хюмире», где межстрочные рифмоиды широко распространены (18 примеров на 39 строф). Мы не находим здесь ни одного примера лексических повторов или параллелизмов — все созвучия в песне независимы от языкового материала. Тем не менее основная часть этих межстрочных звуковых соответствий нуждается в опоре на аллитерационные повторы (13 из 18) и располагается на первой и третьей (или второй и третьей) вершинах в долгой строке. В отличие от «Песни о Трюме», где не используются конечные рифмоиды, в «Песни о Хюмире» звуковой повтор четыре раза соотносит конечные вершины в долгих строках, например:

baþ hann Sifiar ver / ser fœra hver (*Гим. 3⁵⁻⁶*)
hreingolkn hruto / en holkn þuto (*Гим. 24¹⁻²*).

Употребление конечных межстрочных звуковых повторов подержано частыми внутристиховыми созвучиями, тяготеющими в «Песни о Хюмире» к четным кратким строкам. Конечные рифмоиды в этой песне распространяются за пределы долгой строки и объединяют четную и нечетную краткую строки, входящие в разные длинные строки:

Тем самым целостность долгой строки (столь важной как единица стиха для «Песни о Трюме») нарушается и утверждается вертикальный, аналогичный скальдическому, принцип соотношения кратких строк. Выделение в качестве основных метрических единиц кратких строк, в большинстве своем отмеченных внутристриховыми созвучиями, близкими по составу и расположению скальдическим хендингам, усиливает сходство «Песни о Хюмире» со стихом скальдов.

Итак, можно заключить, что в эддической поэзии сосуществуют две тенденции использования звуковых повторов: с одной стороны, созвучия, мотивированные языковыми связями (ритмико-синтаксическими параллелизмами и повторами); с другой — рифмоиды, преемственно связанные со скальдическими хендингами. Несмотря на многочисленные гипотезы заимствования, уже изложенные нами, для кратких строк «Старшей Эдды» можно считать доказанным присутствие созвучий, которые по своей дистрибуции в четных и нечетных строках, демотивированности и звуковому составу предвосхищают канонизованные в стихах скальдов скотхендинг и адальхендинг. Именно эти виды рифмоидов преобладают в эддической поэзии и выделяются в ней по воспроизводимости и узуальности. Однако только в скальдическом стихе они приобретают постоянство и начинают применяться на строго закрепленных местах в строке, получая, таким образом, метрическую функцию в композиционном членении стиха. Так из эмбриональных рифмоидов, спорадически использующихся в стихе «Старшей Эдды», вырастают рифмы в полном смысле, употребляющиеся в соответствии с определенным композиционным законом на метрически закрепленном месте — канонизованные хендинги скальдической поэзии.

Если преемственность скальдических хендингов и эддических внутристриховых созвучий едва ли может вызывать сомнения, то генетические связи звуковых повторов, располагающихся в эддической *долгой строке*, находятся, на первый взгляд, вне аналогий со стихом скальдов. Тем не менее можно показать, что и в данном случае нет необходимости прибегать к ссылкам на кельтское или латинское влияние. Несмотря на то что скальды канонизовали внутристриховую рифму, тем самым ограничив применение звукового повтора пределами краткой строки, в отдельных случаях рифма в скальдической поэзии употребляется для связи кратких строк

между собой. Обратимся к *формальной организации долгих строк скальдического стиха* и попытаемся выяснить, как она соотносится со звуковой инструментовкой эддической поэзии.

Начнем с «экспериментальных» скальдических размеров, выделяемых Снорри Стурлусоном в «Перечне размеров»:

1) *Дунхент* (*dunhendr, dunhenda*, букв. «шумная рифма», ср. дисл. *duna* — «шум, грохот») — разновидность дротткветта, в котором слог, несущий второй хендинг нечетной краткой строки, не только аллитерирует, но и образует полную рифму с адальхендингом четной краткой строки. Это достигается благодаря двукратному использованию основ одних и тех же слов во втором хендинге нечетной краткой строки и в первом хендинге четной краткой строки¹⁶⁵. *Дунхент* иллюстрируется с помощью висы 25 «Перечня размеров»:

<i>Hreintjornum gleðr horna,</i>	<i>folkhömlu gefr framla</i>
<i>horn náir lítt at þorna,</i>	<i>framlyndr viðum gamlar</i>
<i>mjóðr hegnir þol bragna,</i>	<i>hinn es, heldr fyr skot skjöldum</i>
<i>bragningr skipa sagnir;</i>	<i>skjöldungr hunangs-öldur.</i>

(В II 67, 24)

2) *Идурмальт* (*íðurmæltr*, субстантивированное прилагательное со значением «постоянно говорящийся») — вариант размера дротткветт, в котором все четыре хендинга четной и нечетной строки включены в полную рифму. Одна и та же корневая морфема применяется здесь трижды — в обоих хендингах нечетной краткой строки и в первом хендинге четной краткой строки (т. е. во всех рифмах фьордунга, кроме последней). Необходимость многократного употребления одной и той же корневой морфемы делает особенно важным для этого размера обыгрывание такого средства скальдической фразеологии, как кеннинги. Пример идурмальта дает виса 47 «Перечня размеров»:

<i>Seimpverrir gefr seima</i>	<i>baugstökkvir fremr baugum</i>
<i>seimorr líði beima,</i>	<i>bauggrimmr hjarar drauga,</i>
<i>hringmildan spyrk hringum</i>	<i>viðr gullbroti gulli</i>
<i>hringskemmi brott stinga;</i>	<i>gullhættir skaða fullan.</i>

(В II 74, 47)

3) *Лидхент* (*líðhendr, líðhendur* — «помогающая рифма», т. е. рифма, поддерживающая аллитерацию в том же слоге) — размер, в котором все хендинги нечетной и четной кратких строк консонируют друг с другом, а слоги, охваченные первыми тремя хендингами во фьордунге, аллитерируют. *Лидхент* иллюстрирует виса 41 «Перечня размеров»:

Velr írhugaðr ýtum
otrjöld jöfurr snotrum;
opt hefr þings fyr þröngvi
þungfarmr Grana sprungit;

hjör vill rjóðr at ríði
reiðmalmr Gnitaheiðar;
vígs es hreytt at hætnís
hvatt Niflunga skatni.

(B II 72, 41)

В «Перечне размеров» упоминается также вариант лидхента, который отличается от предшествующего тем, что в нем не используется адальхендинг — в четных и в нечетных строках встречается только консонанс. В этой разновидности лидхента полную рифму образуют первые хендинги нечетной и четной краткой строки. В качестве примера в «Перечне размеров» приводится виса 53:

Stjóri vensk at stœra
stór verk dunu geira,
halda kan með hildi
hjaldr-Týr und sik foldu;

harri slítr í hverri
Hjarranda fót snerru,
falla þar til fyllar
fjallvargs jöru þollar.

(B II 75, 53)

Во всех процитированных образцах размеров связь кратких строк осуществляется с помощью канонизованных скальдических рифм — хендингов. Тем самым на жесткую сетку внутристиховых созвучий здесь накладывается еще более жесткий орнамент межстрочных звуковых повторов. Не вызывает сомнения, что эти вдвойне строго регламентированные стихотворные метры, комментируемые и иллюстрируемые Снорри, не могли широко применяться на практике. Действительно, скальды редко прибегают к приводимым Снорри размерам. Дунхентом иногда пользовались Торбьёрн Хорнклови, Эгиль и Эйвинд, обычно употребляя его на протяжении двух или четырех стихотворных строк, но никогда не обращаясь к нему для создания целой висы. Единственный во всем корпусе скальдической поэзии прием последовательного использования дунхента представляет собой виса Халльфреда Оттарссона по прозвищу Трудный Скальд (конец X — начало XI в.). Эта строфа была сочинена по заказу Олава Трюгтвасона, приказавшего употребить в каждой строке слово «меч» (др. исл. *sverð*). Скальд просит в своих стихах конунга, подарившего ему меч, дать к мечу ножны:

Eitt es *sverð* þats *sverða*
sverðauðgan mik *gerði*;
fyr svip-Njórdum *sverða*
sverðótt mun nú *verða*;
muna vansverðat *verða*
(*verðr* emk þriggja *sverða*)

«Меченосец смелый
Меч, как дар, мне мечет,
Но зачем мечисто
Докучать мечами?
Мню, что мечемножить
Меч мне надо на три,

jarðar hljótr at yrði
umbgerð at því sverði.

(B I 159, 11)

Ныне ж обезножен
Нож меча без ножен»¹⁶⁶

Сложность использования дунхента удостоверяется тем, что Хальфреду не удалось последовательно провести этот размер через все стихотворение, хотя его виса была сочинена в достаточно искусственных условиях (по существу предполагавших упражнение в мастерстве). В последних двух строках хендинги только консоннируют друг с другом, но не содержат повторяющихся основ, нарушая тем самым главное правило этого размера. Нельзя не заметить также крайне искусного применения идентичной консонантной структуры (rð) во всех хендингах приведенной висы, не требуемое дунхентом (ср. примеры из «Перечня размеров» Снорри), но необходимое для того, чтобы исполнить наказ конунга и вставить слово *sverð* — «меч» в каждую строку.

К лидхенту и его вариантам изредка обращались те же «экспериментаторы» в области стиха, что употребляли дунхент, — Эгиль и Торбьёрн, а кроме них только Ульв Уггасон и Эйнар Звон Весов. Примеров идурмальта мы вообще не находим за пределами «Перечня размеров». Следовательно, как мы убедились, Снорри Стурлусон в своем произведении возводит в размер то, что было случайным (или осознанным) отклонением от канона. Прибегая к искусственному отбору, он последовательно проводит это метрическое отклонение через всю вису и получает таким образом новый «размер»¹⁶⁷.

Создавая свои размеры, Снорри основывался на той, без сомнения, преднамеренной «метрической игре», которая была вполне в духе скальдической поэтики и практиковалась и до него. Это подтверждается тем, что в стихах скальдов реально используется еще несколько способов соединения кратких строк рифмой, не упомянутых Снорри в «Перечне размеров»¹⁶⁸.

Рассмотрим более подробно дополнительные по отношению к системе хендингов *компенсирующие звуковые повторы*, применяющиеся в ранней скальдической поэзии.

1. Во фьордунге дротткветта скотхендинг нечетной краткой строки образует полную рифму или консонанс для обоих хендингов четной краткой строки:

a) *ern at oðlis barni*
arnsúg faðir Marnar
(Тьодольв B I 17, 12⁷⁻⁸)

b) *mér kom heim at hendi*
hoddsendis boð, enda; <...>
hlýðið ér til orða,
erð gróins mér verða.
(Эгиль B I 42, 5³⁻⁴ 7-8)

2. Слог четной строки дротткветта, на который падает главная аллитерация, составляет полную рифму или консонанс со вторым хендингом нечетной строки, но не включается при этом в схему рифм четной строки:

Pá má sókn á Svöltnis
salpenningi kenna.

(Браги В I 3, 12¹⁻²)

3. Слог четной строки дротткветта, несущий главную аллитерацию, только аллитерирует со слогом, охваченным вторым хендингом нечетной строки, который в свою очередь рифмует с любым неаллитерирующим ударным слогом четной строки:

a) Fjallgylðir það fyllar
fet-Meila sér deila

(Тьодольв В I 15, 4¹⁻²)

b) Hilmir réð á heiði,
hjaldrseids, þrimu, galdra.

(Торбьёрн В I 20, 1¹⁻²)

Эти способы соотнесения кратких строк между собой отличаются от включенных Снорри Стурлусоном в «Перечень размеров». Во-первых, в размерах, упомянутых Снорри (дунхент, лидхент, идурмалът), связь кратких строк осуществляется именно с помощью хендингов, в то время как в примерах дротткветта, приведенных выше, те рифмующиеся слоги, которые объединяют краткие строки в долгую, не всегда тождественны хендингам (ср. примеры 2 и 3б). Во-вторых, в используемых Снорри примерах (так же как и в сочиненных иллюстрируемых им размерами висах) местоположение и звуковой состав хендингов во всем удовлетворяют самым строгим требованиям скальдического канона рифм. Напротив, в не вошедших в «Перечень размеров» типах соединений кратких строк в долгую мы нередко сталкиваемся с дефектными хендингами, например:

þat gaf fiðrnis fjalla
með fylki mér stíllis.

(Браги В I 5, 3³⁻⁴)

Особенно часто здесь соотносятся рифмой те краткие строки, где отсутствует регулярный скотхендинг или, в исключительно редких случаях, адальхендинг. Так, у Браги 6 из 12 объединенных рифмой пар кратких строк не имеют скотхендинга¹⁶⁹. При этом слог, вовлекаемый в звуковой повтор в нечетной строке, всегда занимает константное место скальдического хендинга — клаузулу:

svát af rennirauknum
rauð, Danmarkar auka.

(Браги В I 3, 13³⁻⁴)

Примечательно, что такое соотношение кратких строк межстрочной рифмой особенно распространено в поэзии ранних скальдов, где канон хендингов еще не сложился окончательно.

Можно предположить, следовательно, что размеры, использованные Снорри, могли появиться только при условии значительного совершенства и устойчивости скальдической системы хендингов и, в сущности, представляют собой не что иное, как осложнение канона. Напротив, приведенные примеры дротткветта, содержащие дополнительные по отношению к хендингам созвучия, вероятно, свидетельствуют о стремлении поддержать еще не сложившуюся окончательно систему внутренних рифм. Безусловно, даже на этой стадии развития скальдического искусства выбор между применением созвучий в долгой строке и внутристиховой рифмой был уже сделан в пользу последней. Однако рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что в стихе скальдов были заложены внутренние возможности для употребления межстрочных звуковых повторов, служащих объединению соседних кратких строк. По мере канонизации хендингов в дротткветте соотношение кратких строк рифмой используется все реже и постепенно совсем сходит на нет в XI в.

Итак, дополнительные компенсирующие созвучия в соседних кратких строках применяются в скальдическом стихе только при слабо канонизованной системе хендингов. Для объяснения этой особенности ранней скальдической поэзии необходимо вновь обратиться к рассмотрению тех метрических единиц, в которых встречаются канонизованные (хендинги) и неканонизованные межстрочные звуковые повторы — краткой и долгой строки, и той трансформации, которой они подвергаются в классическом стихе скальдов по сравнению с эддической поэзией. Основная единица аллитерационного стиха — долгая строка перестает в поэзии скальдов существовать как метрическое целое, распадаясь на две автономные краткие строки. Разрушение долгой строки причинно связано с функциональным перерождением аллитерации, теряющей в скальдическом стихе смысловую значимость и постепенно утрачивающей способность к сплачиванию кратких строк в более сложно организованные единства. Главную роль в формировании новой единицы скальдического стиха — краткой строки играет, как было уже показано, внутренняя рифма, с канонизацией которой довершается обособление краткой строки в поэзии скальдов. Скальдические хендинги не уподобляют, но противопоставляют строки, скрепляя их изнутри и подчеркивая качественные различия между ними¹⁷⁰.

Следовательно, функциональное расподобление канонизованных звуковых повторов — аллитерации и хендингов¹⁷¹ — тесно связано с основной метрической инновацией стиха скальдов — изменением системного отношения между двумя метрическими единицами — краткой и долгой строкой. Естественно поэтому, что в ранней скальдической поэзии, где краткие строки еще не полностью выделились в качестве независимых метрических единиц, а процесс канонизации хендингов еще только начинался, созвучия, объединяющие краткие строки в долгую, были довольно употребительны. В классическом стихе скальдов, где основной единицей стала краткая строка, чья автономия дополнительно удостоверялась канонизованными хендингами, межстрочные звуковые повторы утратили всякую значимость и перестали применяться.

Рассматривая межстрочную рифму в скальдическом стихе, следует уделить внимание еще одной разновидности созвучий, соотносящих краткие строки и вовлеченных в *орнаментальную звуковую инструментовку классического дротткветта*. До сих пор мы имели дело лишь с теми случаями, где связь кратких строк между собой осуществлялась либо исключительно канонизованными скальдическими рифмами — хендингами (в размерах Снорри), либо при их участии. Однако скальдами практиковались и межстрочные повторы, *дополнительные* по отношению к системе хендингов.

Внимание исследователей нередко привлекала особенно насыщенная подобными межстрочными созвучиями драпа «Недостаток золота» Эйнара Хельгасона по прозвищу Звон Весов (конец Х в.). Л. Холландер приводит неполный список добавочных межстрочных рифм в этой драпе¹⁷², не давая им, однако, объяснения. Анализ межстрочных звуковых повторов и оригинальная гипотеза, касающаяся установления их функции в соседних кратких строках, содержатся в статье Д. Бреннекке «О метрике драпы «Недостаток золота»¹⁷³. Д. Бреннекке предположил, что такая рифма используется в драпе для уравнивания четных и нечетных строк в акцентном отношении, создавая между ними «метрическое равновесие» (*metrische Gleichgewicht*), и выстроил в качестве доказательства графическое изображение относительного «веса» каждого из шести слогов (составляющих четные и нечетные краткие строки), устанавливаемого на основании частотности участия каждого из слогов в схемах аллитерации и хендингов. Так, если в четных кратких строках драпы первый слог вовлекается в хендинги и аллитерацию 175 раз, второй — 46, третий — 7, четвертый — ни разу, пятый — 114, шестой — ни разу, то соотношение между ними изображается графиком I (см. след. стр.).

Для нечетных кратких строк относительный вес слогов иллюстрирует график II (см. ниже).

График I

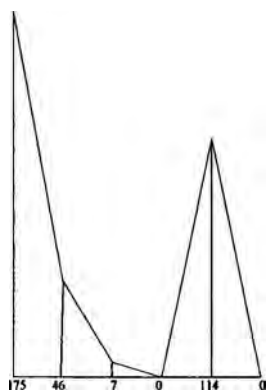


График II

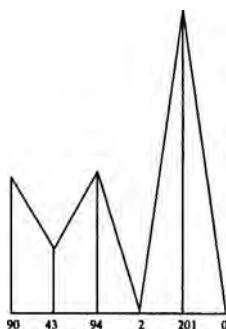


График III

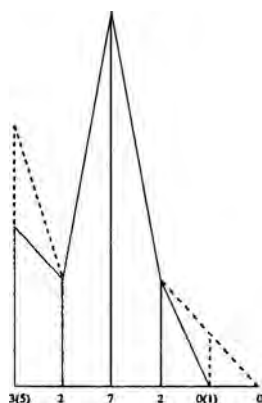
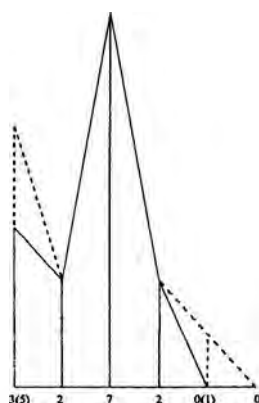


График IV



Вторая ступень доказательств Д.Бреннеке состоит в выяснении относительной частоты употребления дополнительных межстрочных рифм в четных и нечетных строках. В нечетных строках первый слог оказывается трижды охваченным рифмой, второй — 2, третий — 7, четвертый — 2, пятый и шестой — ни разу (см. выше

график 3). Аналогичное соотношение для четных кратких строк иллюстрирует график IV (см. выше). Сопоставление первого графика с третьим и второго с четвертым указывает, как предполагает Д.Бреннекке, на «взаимное уравнивание» ударных слогов четных и нечетных строк. Например, межстрочные звуковые повторы, чаще всего располагающиеся в середине нечетных строк — на третьем слоге (ср. график III), компенсируют «легкость» середины строки в четных строках, где третий и четвертый слоги реже всего участвуют в схеме хендингов и аллитерации (ср. график I). Сходным образом Д.Бреннекке сопоставляет второй и четвертый графики.

Не подвергая сомнению важность принципов систематизации материала и подсчетов, произведенных Д.Бреннекке, ограничимся несколькими замечаниями, связанными с методами его анализа и сделанными им выводами.

Во-первых, графики I и II, для построения которых использовано около 800 звуковых повторов, сравниваются с графиками III и IV, основанными на слишком ограниченном для выведения каких бы то ни было закономерностей материале (всего 14 межстрочных звуковых повторов, по подсчетам Д.Бреннекке). Поэтому картина соответствий двух систем, представленных графиками, не может не быть сугубо приблизительной.

Во-вторых, легко заметить, что сопоставляемые Д.Бреннекке графики взаимно дополняют друг друга только в одной части — в середине: ни начало, ни конец четных и нечетных строк (клаузула) не «уравновешиваются» межстрочными звуковыми повторами.

Наконец, в двух первых графиках, показывающих относительный вес слогов в кратких строках, учитывается общая частотность их участия в схемах и аллитерации, и хендингов. Следовательно, не принимается во внимание противоположность функций этих канонизованных звуковых повторов в скальдическом стихе. Если хендинги, отмечая с двух сторон границы краткой строки, подчеркивают ее автономность, то аллитерация, напротив, «перебрасывая мостик» между соседними краткими строками, стремится к их объединению. Таким образом, роль аллитерации в стихе оказывается ближе функции межстрочных звуковых повторов, также связывающих соседние краткие строки. На этом основании трудно согласиться с Д.Бреннекке, который относит к межстрочной рифме повторы в строках, не соединенных аллитерацией и принадлежащих разным фьордунгам:

eiðvandr flota breiðan
gláðr i Gøndlar veðrum.

(Эйнар В I 118, 7²⁻³)

Такой консонанс встречается в драпе «Недостаток золота» еще один раз (*В I 122, 28⁴⁻⁵*) и, скорее всего, случаен.

Помимо функционального сходства межстрочных звуковых повторов и аллитерации, нельзя не заметить и их «локальной» близости в драпе Эйнара — почти во всех фьордунгах межстрочные рифмы так или иначе участвуют в аллитерационных схемах. Напротив, с системой хендингов межстрочные звуковые повторы Эйнара почти не связаны (12 из 15 рифм не зависимы от хендингов). Более того, как и в ранней скальдической поэзии, в драпе «Недостаток золота» межстрочные звуковые повторы нередко охватывают те краткие строки, в которых хендинги отсутствуют. Из общих четырнадцати строк без скотхендингов четыре включены в межстрочные звуковые повторы, например:

Vasat í gogn þótt gerði
garð-Rognir styr harðan.
(Эйнар *В I 122, 28¹⁻²*)

В приведенном примере соотносительность строк дополнительно отмечается идентичной консонантной структурой в клаузуле нечетной строки и в адальхендингах четной строки. Как правило, Эйнар использует в таких случаях полную межстрочную рифму, а не простой консонанс.

Важнейшую характерную черту добавочных рифм в драпе «Недостаток золота» составляет их местоположение — располагаясь на любых ударных слогах в строке и образуя тем самым все теоретически возможные комбинации рифмических типов, они никогда не захватывают клаузулу:

- | | | |
|-----|---------|--|
| I | xR — yR | hagl ór Hlakkar segli
hjorts rakkliga fjörvi (Эйнар <i>В I 118, 8²⁻⁸</i>); |
| II | xR — Ry | kvaddi vǫgs ok Vinða
vǫgs blakkriði Frakka (Эйнар <i>В I 122, 28²⁻⁸</i>); |
| III | Rx — yR | Hitt vas auk, at eykir
aurborðs á vit norðan (Эйнар <i>В I 121, 26¹⁻²</i>); |
| IV | Rx — Ry | ok til móts á Meita
mjúkhurðum framm þurðu (Эйнар <i>В I 121, 23¹⁻²</i>). |

Эта особенность межстрочных звуковых повторов подтверждает их функциональную противоположность хендингам. Клаузула, наиболее регламентированная и функционально нагруженная часть дротткветтной строки, — константное место аллитерации и хендинга, отмечает конец краткой строки в скальдическом стихе. Межстрочные звуковые повторы, последовательно избегающие

клаузулу, напоминают об ином типе стиха, краткие строки которого не имеют этого дополнительного приращения. Если отсечь от строки дротткветта клаузулу, то оставшаяся структура будет в акцентном отношении соответствовать обычной двухударной строке эддического форнюрдислага. Тогда в приведенных примерах мы увидим конечную ($xR - yR$), стыковую ($xR - Ry$), кольцевую ($Rx - yR$) и анафорическую ($Rx - Ry$) рифмы, возрождающие основную единицу эпического стиха — долгую строку:

$xR - yR$		$xR - Ry$		$Rx - yR$		$Rx - Ry$	
полная рифма	консонанс	полная рифма	консонанс	полная рифма	консонанс	полная рифма	консонанс
8^{7-8}	12^{1-2}		14^{3-4}	26^{1-2}	9^{3-4}		23^{1-2}
14^{3-4}	13^{3-4}		28^{7-8}		16^{5-6}		
22^{7-8}					19^{3-4}		
27^{1-2}					32^{3-4}		
28^{1-2}							

Созвучия, не связанные с хендингами:

8^{7-8}	12^{1-2}	28^{7-8}	26^{1-2}	9^{3-4}	23^{1-2}
14^{3-4}	13^{3-4}			16^{6-6}	
22^{7-8}				19^{3-4}	
28^{1-2}					

Строки без скотхендингов:

27^{1-2}	28^{7-8}	16^{5-6}
28^{1-2}		

Напомним, что в своих экспериментах с долгими строками, Эйнар стоит особняком среди скальдов конца X в., чье внимание было прежде всего направлено на хендинги, использовавшиеся, в частности, и для связи кратких строк между собой¹⁷⁴. В приведенных примерах из драпы Эйнара (в отличие от строк, объединенных с помощью хендингов) в звуковой повтор вовлечено максимальное число слогов в строке — все три ударных слога. Поэтому едва ли можно предположить, что Эйнар прибегал к объединению строк от недостатка мастерства. Скорее, в своих экспериментах с долгими строками он опирался на предшествующую ему традицию эддического стиха, сохранившуюся, как было показано, у первых известных нам (до X в.) скальдов. После Эйнара мы почти не находим межстрочных звуковых повторов, не зависящих от хендингов ни в дротткветте, ни в других скальдических размерах.

Итак, в скальдической поэзии употребляются следующие главные типы межстрочных созвучий, различающиеся по своим функциям в стихе: 1) звуковые повторы на основе хендингов, выделен-

ные Снорри в особые размеры; 2) дополнительные компенсирующие повторы при слабоканонизованных хендингах в поэзии ранних скальдов; 3) добавочные орнаментальные повторы при канонических хендингах, например, в драпе Эйнара Звона Весов «Недостаток золота».

* * *

До сих пор речь шла о звуковой организации собственно скальдических размеров. Перейдем к анализу произведений, сочиненных скальдами в *эддических и переходных к ним размерах*: *квидухатте*, *льодахатте*, *малахатте*. Начнем со звуковой инструментальной организации тех скальдических произведений, которые созданы *квидухаттом* (размером, переходным от эддических к скальдическим), где канонизованные хендинги отсутствуют.

Предполагается, что квидухатт восходит к эддическому форнюрдислагу, однако в отличие от последнего имеет строго регламентированное число слогов в строке: три — в нечетных строках и четыре — в четных. Отметим, что в эддическом форнюрдислаге иногда выделяются строки, состоящие из трех слогов: *sverða full* (Акв. 7), *jarknasteinn* (Gdr. I 18). Напоминает организацию квидухатта знаменитая надпись младшими и частично старшими рунами на Рёкском камне (Эстерьётланд), датируемая концом VIII в.:

Reð ÞjóðrikR / hinn Þurmodi
stillir flutna / strandu HraioðmaraR
siñR nu garuRn / a gufa sinum
skialdi umb fatlaðR / skati Mæringa.

«Теодорих отважный правил, господин
воинов моря, над берегом Хрейдмара.
Теперь сидит он, вооруженный, на
своем готском коне, перевязанный
шитом, князь Мэрингов».

Первая строка здесь включает три слога, вторая — четыре. Обе краткие строки объединены между собой аллитерацией и консонансом. Поэтому в формальной организации этой надписи можно увидеть начальную стадию того, как зарождаются основные признаки скальдического стихосложения: стремление к счету слогов и вовлечение максимального их числа в звуковые повторы. Помимо приведенных, в надписи встречаются и другие созвучия: полные (*fatlaðR* : *skañ*) и консонансы (*siñR* : *gufa*, *ÞjóðrikR* : *Þurmodi*), использующиеся преимущественно не внутри кратких строк, а для их связи между собой. Тем не менее в надписи на Рёкском камне эта метрическая организация строки не проводится последовательно и, возможно, появляется непреднамеренно¹⁷⁵.

Наиболее древний пример регулярного квидухатта в скальдической поэзии дает «Перечень Инглингов» Тьодольва из Хвинира (конец IX в.):

Ok Visburs
vilja byrgi
sævar niðr
svelga knátti.

(Тьодольв В I 7, 4¹⁻⁴)

В этом древнейшем примере квидухатта строфическая организация выдержана значительно менее последовательно, чем в главном размере скальдов — дротткветте: отдельные строфы «Перечня Инглингов» содержат восемь строк (1, 8, 9, 12, 13, 15, 17–24, 27, 28, 33, 34, 36), другие — десять (35, 37) или двенадцать (2–7, 10, 11, 14, 16, 25, 26, 29–32). Также нерегулярна строфика еще одного раннего произведения, сочиненного квидухаттом, — «Перечня Халейгов» (*Háleygjatal*, ок. 985 г.) Эйвинда Погубителя Скальдов: в нем перемежаются четырехстрочные и восьмистрочные строфы.

Напротив, формальная организация двух поэм Эгиля, созданных в рассматриваемом размере почти одновременно с «Перечнем Халейгов», безупречна. В знаменитой поэме «Утрата сыновей» (*Sonatorrek*, ок. 960 г.) и «Песни об Аринбьёрне» (*Arinbjarnarkviða*, ок. 962 г.) каждая строфа (аналогично дротткветту) состоит из восьми строк, разделенных цезурой на два четырехстрочных хельминга.

Подобно всем скальдическим размерам, квидухатт основан на счете слогов, однако, как и в эддическом стихе, метрическое ударение в нем остается слитным с фразовым ударением. Поэтому для квидухатта характерен тот же параллелизм двух метрических единиц — краткой и долгой строки, что и для эпической поэзии. Добавочные звуковые повторы, находящиеся в соседних кратких строках, обычно отмечают тот же слог, что и аллитерация, и выявляют вместе с ней фразовый ритм долгой строки. Отсутствие хендингов в квидухатте, условно говоря, «уравновешивается» большим числом полных межстрочных рифм, располагающихся в любых комбинациях на ударных слогах в долгой строке:

xR — Ry	Týs óttungr Túnna ríki (Тьодольв В I 10, 17 ³⁻⁴);
xR — yR	Varð lgrundr hinn's endr of dó (Тьодольв В I 9, 14 ¹⁻²);
Rx — Ry	lögðis odd liggjandi drakk (Тьодольв В I 10, 16 ⁷⁻⁸);
Rx — yR	Ála dolgr at Upsplum (Тьодольв В I 11, 22 ⁷⁻⁸).

В приведенных примерах легко узнаваемы основные схемы рифмовки, употребляемые в эпическом стихе: стыковая (I), конечная (II), анафорическая (III) и кольцевая (IV) рифмы.

Произведения, в которых встречается квидухатт, отличаются по своей звуковой инструментовке от скальдических стихов, сочиненных эддическими размерами. Эпические размеры использованы в трех хвалебных песнях, созданных в Норвегии в X в.: «Речах ворона» или «Песни о Харальде», приписываемой Торбьёрну Хорнклови или Тьодольву из Хвинира; «Речах Эйрика», сочиненных неизвестным скальдом в честь Эйрика Кровавая Секира; и «Речах Хакона» Эйвинда Погубителя Скальдов. Во всех этих песнях перемежаются два эддических размера — льодахатт и малахатт.

Прибегая к эпическим размерам, скальды снабжали строки фиксированным числом слогов и регулярными схемами аллитерации. Вместе с тем они сохраняли особенности звуковой инструментовки эддического стиха, в котором употреблялись межстрочные звуковые повторы, объединяющие соседние краткие строки в долгие. Звуковое соответствие здесь нередко появляется в результате лексемного тождества:

*deyr fê
deyja frændr.
(Эйвинд В 1 60, 21¹⁻²)*

Приведенный пример из «Речей Хакона» Эйвинда Погубителя Скальдов представляет собой буквальное воспроизведение повтора, встречающегося в такой эддической песни, как «Речи Высокого» (*Háv. 76, 77*).

Повторы однокоренных или генетически родственных слов используются в стихе «Старшей Эдды» для акцентуации общей логико-семантической сферы значений лексем, поэтому звуковое подобие в них не самоценно, но подчинено смысловому сближению выделенных слов. В эпической поэзии повторы употребляются на всех уровнях организации стихотворного текста — воспроизводятся целые полустрофы, долгие и краткие строки, наиболее важные по смыслу, ключевые для данной песни слова внутри долгих и кратких строк¹⁷⁶. Сходство последнего типа лексических повторов с межстрочными словесными повторами, аналогичными примененным Эйвиндом Погубителем Скальдов, настолько велико, что доходит до появления в них одних и тех же лексем.

В отличие от стихов, сложенных в эддических размерах, в поэзии, сочиненной дротткветтом (и другими скальдическими метрами), лексемные повторы встречаются крайне редко и исключительно на положении преднамеренного, отвечающего специально заданию приема как, например, в уже приводившейся висе Хальфреда о мече: «Меченосец смелый / Меч, как дар мне ме-

чет, / Но зачем мечисто / Докучать мечами? ...» (Пер. С.В.Петрова). Не менее необычно для скальдов употребление ритмико-синтаксических параллелизмов и возникающих при этом суффиксальных рифмоидов. И то, и другое оказывается возможным только в произведениях, созданных эддическими размерами, например в «Речах Хакона» Эйвинда Погубителя Скальдов:

brǫkuðu broddar,
brotnuðu skildir,
glumguðu gylfringar
í gotna hausum.

(Эйвинд В 157, 5³⁻⁵)

В результате синтаксического параллелизма стиховых единиц появляются созвучия, отличающиеся по своему фономорфологическому составу от традиционных хендингов скальдов, — суффиксально-флексивные звуковые повторы. Если в поэзии скальдов суффиксально-флексивные созвучия — скорее, исключение, чем правило, то в эддическом стихе этот вид звуковых повторов используется достаточно часто.

Как и у Эйвинда Погубителя Скальдов, в «Старшей Эдде» суффиксальные созвучия возникают в результате повторения одной грамматической конструкции в двух или более стихотворных строках и сводятся, таким образом, к параллелизму морфологических форм на конце соседних синтаксических отрезков. Суффиксально-флексивные рифмоиды — преимущественно конечные, т. е. имеют более ограниченное местонахождение, чем корневые созвучия, которые могут употребляться и на стыке кратких строк, и в их начале, и конце. Когда суффиксальные рифмоиды встречаются в единицах неравной длины, не составляющих ритмических групп, они гораздо менее заметны, чем если находятся в строках, тяготеющих к силлабизму. Суффиксально-флексивные созвучия, возникающие вследствие морфолого-синтаксического параллелизма, важны для звуковой инструментовки стиха только, когда используются на конце изоморфных и изосиллабических кратких строк. Ни в эддическом, ни тем более в скальдическом стихе суффиксально-флексивные созвучия не являются собственно стиховым средством организации метрических единиц.

Соответствия метрического характера в произведениях, сочиненных скальдами в эддических размерах, также значительно отличаются от канонизованных в скальдическом стихе звуковых повторов. Аллитерация не всегда охватывает здесь оба ударных слога в нечетных строках:

tjǫrguðum ǫrut
ok tjǫldum drifnum.

(Торбьёрн В I 22, 5⁷⁻⁸)

В приведенных строках из «Песни о Харальде» («Речей ворона») Торбьёрна Хорнклови легко заметить, наряду с недостаточной аллитерацией, появление тех необычных для чисто скальдических размеров суффиксально-флексивных созвучий, которые столь широко распространены в «Старшей Эдде». В произведениях, созданных скальдами в эддических размерах, эти созвучия начинают играть важную роль, так как используются в изосиллабических строках.

Помимо фиксированного числа слогов в строке, напоминающего о том, что эти стихи сочинены в эддических размерах скальдами, отметим еще одну особенность их метрической организации, а именно повышенную звуковую упорядоченность кратких строк. Разумеется, ничего похожего на скальдические хендинги здесь нет, однако, по крайней мере треть строк «Песни о Харальде» содержит внутристиховые созвучия, как правило, консонансы:

Vitr þóttisk valkyrja
vegar né óru

(Торбьёрн В I 22, 2¹⁻²)

Kunna hugðak þik komung,
þann á kvíntum býr.

(Торбьёрн В I 22, 5¹⁻²)

В последнем из приведенных примеров внутристиховой консонанс распространяется за пределы краткой строки и «присоединяет» к ней следующую строку. Консонанс корневых морфем здесь сочетается с аллитерацией и, как можно предположить, разделяет с ней ее связующую функцию. Созвучия такого рода часто употребляются в стихах, сочиненных скальдами в эддических размерах. Помимо консонансов, скальды широко используют также и полные корневые созвучия:

At berserkja reiðu vilk spyrja,
bergir hræsævar.

(Торбьёрн В I 25, 20¹⁻²)

В каждой из приведенных строк встречаются добавочные внутристиховые рифмоиды, образуемые созвучными компонентами сложных слов. Несмотря на то что мы находим эти внутристрочные созвучия в чисто языковых, а не стиховых единицах, нельзя ли усмотреть в них ту установку на звуковой повтор, который мог дать языковое обоснование появлению скальдических хендингов? Знаменательно, что в четной строке это созвучие захватывает по-

следний ударный слог, где любые звуковые повторы в классическом аллитерационном стихе последовательно избегались.

В результате распространения схемы рифм на все четыре ударных слога в соседних кратких строках возникает звуковая организация, невозможная в аллитерационном стихе:

*komungr enn kynstóri,
es tók komu ena dǫrsku.*
(Торбьёрн В I 24, 14⁵⁻⁶)

Благодаря корневой рифме, сопровождающей аллитерацию в первых трех ударных слогах, последний, наиболее метрически слабый в аллитерационном стихе, ударный слог оказывается уравненным по своему метрическому весу с тремя аллитерирующими слогами. Рифма начинает занимать ту же последнюю позицию в строке, что и в основных скальдических размерах.

Можно сделать вывод, что звуковая инструментовка произведений, созданных квидухаттом, малахаттом и льодахаттом, с одной стороны, предвосхищает организацию классической поэзии скальдов, с другой — имеет многочисленные черты сходства с собственным эддическим стихом. Наличие межстрочных звуковых повторов в тех скальдических формах, где еще не нарушено единство долгой строки, можно рассматривать как важное проявление преемственной связи скальдической и эддической метрики. Помимо хвалебных песней, сочиненных скальдами квидухаттом, льодахаттом и малахаттом, т. е. эддическими и переходными к ним размерами, долгая строка сохраняется и в ранних формах дротткветта, в которых хендинги пока не сложились окончательно в строго регламентированную систему (см. выше). Существование скальдических форм, где еще используется долгая строка, делает возможным появление драпы «Недостаток золота» Эйнара Звона Весов, который применяет созвучия, соотносящие между собой краткие строки и оказывающиеся в дополнительной дистрибуции по отношению к канонической системе хендингов.

Иллюстрируя в «Перечне размеров» эддические метры, Снорри Стурлусон помещает между форнюрдислагом (96) и льодахаттом (100) четырехсложный размер балкарлаг (97), возможно, представляющий собой его собственное изобретение и напоминающий дротткветт, в котором отсутствует приращение (сравнивает его с этим метром и сам Снорри: «В балкарлаге главные аллитерации и подпорки стоят так же, как в дротткветте»¹⁷⁷). Позволительно в самой гипотетической форме высказать предположение, что балкарлаг мог быть близок к тому древнейшему варианту слогосчитающего размера, который послужил прототипом для дротткветта.

Типы объединений кратких строк, приводимые Снорри в «Перечне размеров», находятся по другую сторону канона хендингов. Употребление межстрочных звуковых повторов в лидхенте, идурмальте и дунхенте представляет собой не что иное, как дополнительное осложнение уже сложившейся системы внутренних рифм.

* * *

В заключение этой главы напомним, что скальдическая рифма — хендинг, становление которой приходится на историческое время, оказывается единственной формальной особенностью стиха скальдов, доступной диахроническому анализу. На протяжении IX—X вв. постепенно складывается детализованная система дистрибутивных правил, определяющих фономорфологический состав и расположение скальдической рифмы. Канон хендингов приобретает законченный вид только к XI в. в поэзии «главных скальдов». Сопоставление строгих форм классического стиха с архаичным искусством ранних поэтов дает возможность выделить основные этапы развития системы скальдических рифм. Эволюция хендинга представляет собой пример органического, внутренне обусловленного становления рифмы в рамках древнегерманской традиции. Этот органический процесс позволяет установить функциональные закономерности и пути развития рифмы в скандинавской поэзии.

Хендинги изначально не связаны с семантикой слова и, благодаря своей формализованности, ценимы скальдами именно как *звуковой* прием. Значение, придаваемое скальдами фонетическому строению рифмы, проявляется в том, что в классическом стихе функционирует целая система крайне детализованных и вариативных правил, регламентирующих звуковой состав хендингов. Ее появление обусловлено искусством культивируемого скальдами фонологического анализа.

В определении *качественного* состава хендингов проводится четкое различие между разными фонемами и аллофонами одной фонемы: аллофонические варианты регулярно используются в рифме, в то время как даже самые близкие по артикуляции фонемы в ней не участвуют.

В определении *количественного* объема хендингов находят свое отражение важнейшие для древнеисландского языка фонологические противопоставления. Консонантная и вокалическая оппозиция протяженности по-разному трактуется скальдами в скотхендингах и в полных рифмах. В адальхендинге, к звуковому строению которого скальды предъявляли наиболее жесткие требования, употребляются только количественно тождественные гласные

и согласные. Напротив, в скотхендинге допускается применение созвучий, образованных простыми согласными и геминатами.

В классической поэзии скальдов объем рифмы зависит от морфемного членения слова: тождество всех компонентов консонантной группы, относящейся к корневой финали, — необходимый конструктивный фактор стиха (в то время как, если группы согласных делятся морфемной границей, рифмуют лишь начальные согласные). В ранних скальдических висах подобные неполные консонансы не всегда удовлетворяли условию разноморфемности, однако уже первые скальды допускали это отклонение от канона только в скотхендинге.

В классическом стихе звуковой состав рифм определяет их местоположение: консонанс (скотхендинг) — в нечетных строках, полное созвучие (адальхендинг) — в четных. Несмотря на то что реализация этого противопоставления в ранней скальдической поэзии не всегда соответствует канону, адальхендинг наименее им подвержен. С древнейших времен в четных строках, где звуковой повтор наиболее нагружен функционально, начинает использоваться полная рифма.

Основные функциональные факторы канонизации хендингов в скальдической поэзии составляют: а) демотивация ударения, вызывающая необходимость в его формальных показателях (дополнительных по отношению к аллитерации); б) распадение долгой строки и становление новой стиховой единицы — краткой строки, диктующее потребность в возникновении звукового повтора, замкнутого ее пределами; в) формализация созвучий, устанавливающих фонетическое тождество безотносительно к смысловому подобию и, тем самым, навсегда порывающих со всей традицией аллитерационного стиха. Перечисленные функциональные закономерности показывают органичность и обусловленность появления и развития хендингов изменениями внутренней структуры стиха и, следовательно, делают допустимой проекцию динамики, доступной наблюдению благодаря данным эволюционного исследования канона хендингов, на скальдическое стихосложение в целом. Характерные для древней поэзии отклонения от канонов, зафиксированных в классическом стихе, могут, таким образом, быть рассмотрены как свидетельства более ранних ступеней развития искусства скальдов, позволяющие наметить основные этапы эволюции скальдической техники и проследить процесс ее постепенной регламентации.

Наиболее показательным с этой точки зрения представляется главный скальдический размер — дротткветт, исторически эволю-

ционирующий путем отбора традиционных метрических вариантов эпической строки в сторону все большей формализации метрики (в синхронии детально описанной Хансом Куном и О.А.Смирницкой¹⁷⁸). По модели не востребованных дротткветтом метрических типов строятся прочие скальдические размеры, анализ развития которых затруднен ограниченностью их употребления (тёглагом сочинено лишь несколько хвалебных песней, хрюнхент используется преимущественно в христианской поэзии XIV в.).

Особое место в стихосложении скальдов занимает рунхент — единственный размер, в основе которого лежит конечная рифма. Впервые рунхент встречается в стихах Эгиля и его отца Скаллагрима и в дальнейшем составляет «родовое наследие» их потомков, что определяет изолированность его положения в общем корпусе скальдической поэзии, но не исключает полностью возможности рассмотрения его эволюции. В решении проблемы происхождения рунхента важную роль играет до сих пор не получившее удовлетворительного объяснения сходство этого размера с метрикой отдельных англосаксонских памятников. Автохтонность рунхента подтверждается и его жанровой ограниченностью — так называемые «выкупы головы» и хулительные стихи, сохранившие близкое родство с ритуально-магическими жанрами. Подобно заклинаниям и заговорам, сакрализовавшим различные виды звуковых повторов (преимущественно конечных), в рунхенте магическая сила аккумулируется благодаря максимальной насыщенности глубокими созвучиями предельно кратких стиховых единиц. Этот размер оказывается, таким образом, не скальдической инновацией, но архаизмом, что объясняет причину, по которой использованная в нем конечная рифма не произвела переворота в скандинавском стихосложении в противоположность тому, что имело место в остальной европейской поэзии.

О независимости стихосложения скальдов от континентальных образцов, подтверждаемой судьбой рунхента, свидетельствует и история скальдизации эддических и переходных к ним размеров — льодахатта, малахатта и квидухатта, приобретающих вместе с характерными чертами стиля (кеннингами, переплетающимися и вставными предложениями) и строгую форму (фиксированное число слогов, последовательную расстановку аллитерации, элементы формализации звуковых повторов), но наследующих от эпоса прежние системные отношения между метрическими единицами — краткой и долгой строкой. Сохранение стадияльно ранних черт и пути развития вторичных признаков позволяют по сочиненным этими размерами произведениям уяснить себе предыс-

торию искусства скальдов. Важным при этом оказывается установление преемственной связи между звуковой организацией скальдической и эддической поэзии. Выяснить происхождение звуковой организации скальдического стиха становится возможным, показав воспроизводимость и узуальность в определенной группе памятников именно тех видов созвучий, которые имели типологическое будущее в скандинавской традиции, т. е. были отобраны поэзией скальдов. Такими памятниками оказываются песни «Старшей Эдды».

Организирующим фактором и скальдического, и эддического стиха является аллитерация. Именно этот звуковой повтор, давший название самой древнегерманской системе стихосложения (аллитерационный стих), неизменно находится в центре внимания исследователей. В связи с этим создается впечатление, что канонизованная рифма появляется в поэзии скальдов едва ли не *ex nihilo* или (что то же самое) заимствуется из инокультурных традиций. Исконный звуковой повтор — аллитерация, таким образом, противопоставляется приписываемой внешнему влиянию рифме, которая возникает в скальдической поэзии, не только сохранившейся, но и гиперболизовавшей основные особенности аллитерационного стихосложения.

Обращение к фактическому материалу «Старшей Эдды», типологически предшествовавшей поэзии скальдов, показывает, что в самом эпическом аллитерационном стихе ясно прослеживаются внутренние спонтанные факторы, обуславливающие появление и развитие главных элементов звуковой организации скальдического стиха, в частности, формализацию хендингов. Канонизацию рифмы скальдов можно рассматривать как органическое проявление эволюции эпической поэзии, реализацию тех возможностей, которые были заложены в аллитерационном стихе времен его расцвета. Скальдическая рифма преемственно связана с созвучиями, не имеющими постоянной композиционной функции и использующимися лишь в звуковой инструментровке стиха. Хендинги в стихе скальдов появляются в результате сложного процесса канонизации эмбриональных звуковых повторов. Таким образом, проблема моногенезиса звуковой организации скальдического стиха вообще и хендинга в частности, обычно решаемая при помощи ссылок на заимствования, сменяется иной постановкой вопроса, предполагающей анализ той звуковой инструментровки эддического и скальдического стиха, которая скрыта за их каноническим фасадом.

При изучении преемственности скальдической и эддической поэзии анализ звуковой техники стиха имеет решающее значение,

ибо вся его история связана, с одной стороны, с созвучиями, за-рождающимися в словесных повторах, ритмико-синтаксических параллелизмах, и, с другой, с формализованной рифмой скальдов; со звуковыми повторами, скрепляющими долгую строку, и с конечной рифмой, соотносящей соседние строки. Одни созвучия призваны компенсировать недостаточность скальдических хендингов или эддической аллитерации и укреплять ритм строки, другие — обогащают звукопись. Некоторые виды звуковых повторов восходят к древнейшим (достиховым) приемам экспрессивного повторения слов, иные свидетельствуют о выделении звуковой формы стиха в ее отвлечении от конкретных смысловых единиц.

В исследовании этой многообразной динамической картины приходится отказаться от традиционно навязываемого хронологической пути — с зарождения созвучий в эддическом стихе вверх по лестнице канона (при таком подходе было бы трудно сформулировать надежные критерии выделения эмбриональных рифмоидов и установить четкую исходную точку анализа). Более плодотворным оказывается иной способ изучения стиха — от уже сложившегося строгого скальдического канона, который принят нами за точку отсчета, вспять — к истокам его формирования. Такое исследование имеет свою внутреннюю логику, ибо воссозданная методом внутренней реконструкции эволюция скальдического канона проясняет динамику звуковой организации в стадияльно более ранней эпической поэзии — в песнях «Старшей Эдды».

Изучение того, как представлены в «Эдде» элементы звуковой формы, канонические для скальдов, позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, звуковые повторы «скальдического типа» в «Старшей Эдде» явственно выделяются по воспроизводимости и узуальности; они действительны, заметны и выполняют свою функцию, отличая одну песнь от другой. Напротив, элементы звуковой организации, остающиеся вне динамики и не встречающиеся в скальдической поэзии, в «Эдде» невоспроизводимы и непредсказуемы.

Во-вторых, звуковой состав и скальдических хендингов, и рифмоидов в «Эдде» обуславливает их дистрибуцию в четных (где употреблялось полное созвучие главноударного слога) и нечетных кратких строках (где использовался консонанс). Наконец, в эддическом стихе наиболее полно представлены именно те созвучия, которые вошли в скальдический канон (звуковые повторы с геминированными и простыми согласными, гоморганными консонантными группами, группами согласных, нетождественные компоненты которых отсекались морфемным швом, и др.).

Как важное проявление преемственной связи скальдической и эддической метрики можно рассматривать наличие межстрочных звуковых повторов в тех размерах скальдов, где долгая строка сохраняется как единство. Таковы ранние формы дротткветта, где хендинги еще не сложились окончательно в строго регламентированную систему, и хвалебные песни, сочиненные квидухаттом, льодахаттом и малахаттом, т. е. эддическими и переходными к ним размерами. Использование созвучий, соотносящих между собой краткие строки и находящихся в дополнительной дистрибуции по отношению к системе хендингов в драпе «Недостаток золота» Эйнара Звона Весов, опирается на упомянутые скальдические формы, сохраняющие долгую строку. Остаточные или компенсирующие межстрочные звуковые повторы становятся у Эйнара Звона Весов сознательно культивируемым приемом — проявлением инструментального совершенства драпы «Недостаток золота».

По другую сторону классического канона скальдов находятся «экспериментальные» модели стиха, иллюстрируемые (а в отдельных случаях, возможно, создаваемые в дидактических целях) исландскими поэтами XII—XIII вв.: «Перечнем размеров» Снорри Стурлусона и послужившим для него образцом «Ключом размеров» ярла Рёгнвальда Кали. Такие размеры, как лидхент, дунхент, идурмалът, могут появиться только при условии значительной устойчивости и совершенства скальдического канона и представляют собой не что иное, как дополнительное его усложнение вследствие сознательно культивируемых приемов. Крайняя метрическая регламентированность, предельная жесткость стиха и небывалая вычурность звуковой организации (вне сомнения, основанные на разнообразных упражнениях в мастерстве и преднамеренных «метрических играх», которые были в духе поэтики скальдов) исключают возможность широкого применения подобных размеров на практике. Тем не менее важность их для исторической поэтики трудно переоценить, ибо по таким образцам можно судить об исторической перспективе развития скальдического стиха и, может быть, в определенной мере предположить вероятные причины его гибели.

Угасание поэзии скальдов, как и ее зарождение, несомненно, связано также с изменениями в исландской просодике. Можно считать доказанным, что дротткветт и другие скальдические размеры не могли бы появиться в эпоху, предшествующую синкопе безударных. Нам не известно о существовании скандинавской поэтической традиции в период, предшествующий синкопе, однако, как показал Андреас Хойслер¹⁷⁹, попытки заменить в аллитераци-

онной строке синкопированные формы реконструированными несинкопированными, обречены на неудачу. В приведенной выше надписи на Рёкском камне еще встречаются формы без стяжения, но ко времени создания наиболее ранних стихов дротткветтом и квидухаттом синкопа безударных была уже завершена. К началу IX в. в Скандинавии утвердилась традиция слогосчитающей поэзии, появившейся на свет после первого периода синкопы и апокопы. Вполне вероятно, что счет слогов как поэтический прием мог возникнуть в результате тех звуковых изменений, которые произошли в скандинавских языках в VIII веке¹⁸⁰.

Сходным образом не могли не повлиять на судьбу скальдической метрики и фонетические (и синтаксические) процессы, происходившие в конце XIII века¹⁸¹. Возникшая в тот период тенденция к простоте стиха и стиля (см. в части IV) и, как следствие, к прояснению синтаксической структуры строфы (см. в следующей главе) привела к замене суффигированных форм полными и проникновению в строку «лишних» безударных слогов, нарушающих силлабическое равновесие дротткветта, прежде поддерживаемое строгим чередованием долгих и кратких слогов. Способствовали появлению безударных и некоторые фонологические процессы, например десиллабификация конечного -г (показателя мужского рода и реже — множественного числа), приведшая к тому, что, когда оно утратило слоговой характер, между ним и конечным согласным основы стало употребляться вставное -и.

В XIV в. (по мнению некоторых фонологов в XIII в.) начинается великий количественный сдвиг. Напомним, что древнеисландские ударные слоги могли быть *краткими*, т. е. включавшими краткий гласный + краткий согласный; *долгими*, состоящими или из долгого гласного (с последующим кратким согласным или без него), или краткого гласного + долгого согласного (группы согласных); и *сверхдолгими*, содержащими долгий согласный или дифтонг + долгий согласный (группу согласных). Количественный сдвиг повлек за собой необратимые изменения в структуре слога и распределении долгих и кратких гласных: краткие гласные в кратких слогах (перед одним согласным) подверглись удлинению, долгие — превратились в новые фонемы (долгие *é* и *á*, например, дифтонгизировались), ударение стало всегда падать только на долгие слоги (краткие и сверхдолгие ударные слоги исчезли). В результате слогового выравнивания были упразднены различия в долготе ударного слога, на которых основывался дротткветт, и до неузнаваемости искажены древние метрические типы строки. Продолжение скальдической традиции стало невозможным. Уга-

сание поэзии скальдов, подготовленное фонологическими изменениями, было связано и с другими языковыми трансформациями, в частности синтаксическими, о которых будет подробнее сказано в следующей главе.

Примечания

- 1 *Vigfusson G.* An Icelandic-English Dictionary. Oxford, 1874. P. 107; *Finnur Jónsson.* Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. I udg. København, 1893. Bd. I. S. 405; *Heusler A.* Die altgermanische Dichtung. Berlin, 1924. S. 28; *Frank R.* Old Norse Court Poetry. The *Dróttkvætt* Stanza. Ithaca; London, 1978. P. 21; *Kuhn H.* Das Dróttkvætt. Heidelberg, 1983. S. 242–244.
- 2 *Mogk E.* Geschichte der norwegisch-islandische Literatur. Strassburg, 1904. S. 106.
- 3 *Стеблин-Каменский М.И.* Древнеисландский поэтический термин «дротткветт» // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 68.
- 4 *Edda Snorra Sturlusonar / Jón Sigurðsson et al. gáfu út.* Osnabrück, 1966. Bd. II. Bls. 148–150.
- 5 *Einar Ól. Sveinsson.* Íslenzkar bókmentir í fornöld. Reykjavík, 1963. Bls. 124.
- 6 *Háttatal // Snorri Sturluson. Edda: Háttatal / Ed. A. Faulkes.* Oxford, 1991. P. 27.
- 7 *Снорри Стурлусон.* Круг Земной / Отв. ред. М.И. Стеблин-Каменский. М.: Наука («Литературные памятники»), 1980. С. 458.
- 8 *Háttatal.* P. 21.
- 9 *Ibid.* P. 4, 11.
- 10 *Kristjan Arnarson.* The Rhythms of Dróttkvætt Metre and other Old Icelandic Metres. Reykjavík, 1991. P. 93.
- 11 *Háttatal.* P. 7, 22–24.
- 12 *Ibid.* P. 7, 11–14.
- 13 *Sievers E.* Beiträge zur Skaldenmetrik // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1878. Bd. 5. S. 449–518.
- 14 *Heusler A.* Die Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. Berlin; Leipzig, 1925. S. 298.
- 15 *Reinskou F.* Snorri und die Skaldenmetrik // Festschrift für E. Mogk. Halle, 1924. S. 75–76.
- 16 *Sievers E.* Altgermanische Metrik. Halle (Saale), 1893. S. 99–103.
- 17 *Craigie W.* On Some Points in Skaldic Metre // Arkiv för nordisk filologi. 1900. Bd. 16. P. 346.

- 18 Ibid. P. 352–354.
- 19 Ibid. P. 341–384.
- 20 Различие в метрическом заполнении четных и нечетных строк было исследовано Хансом Куном: *Kuhn H. Op. cit. S. 98–185.*
- 21 Ibid. S. 133–179.
- 22 Ibid. S. 111.
- 23 Ibid. S. 160.
- 24 *Gade K.E. Hans Kuhn's Das Dróttkvætt. Some Critical Considerations // Journal of English and Germanic Philology. 1989. Vol.88. № 1. P. 34–53.*
- 25 Ibid. P. 34–53.
- 26 *Kuhn H. Op. cit. S. 67, 133, 160.*
- 27 Ibid. S. 34, 37, 98, 182–183.
- 28 Ibid. S. 59, 98, 133.
- 29 Ibid. S. 133.
- 30 Ibid. S. 127, 129.
- 31 Ibid. S. 129.
- 32 Ibid. S. 133, 160.
- 33 Клаузула или наращение — часть строки в дротткветте, дополнительная по отношению к нормальной двухударной строке эддического форнюрдислага.
- 34 Термины *viðrhending* и *frumhending* упоминаются в «Перечне размеров» Снорри Стурлусона и в «Ключе размеров» ярла Рёгнвальда Кали.
- 35 Происхождение и значение термина «скотхендинг» вызывает разногласия этимологов и стиховедов. Приведем основные толкования этого термина. Ф.Моссе переводит *skothending* как «рифма скоттов — шотландская рифма», усматривая в значении этого термина доказательство влияния ирландской поэзии на скальдическое искусство (*Mossé F. Skothending // Studia Germanica / Tillägnade Ernst Albin Kock. Lund, 1934. P. 242–250*). А.Хойслер, пользуясь этимологически родственным немецким корнем *Schuss* — (от гл. *schieszen* — «стрелять»), переводит *skothending* как *Schussreim* — «подстреленная, хромая рифма» (*Heusler A. Die Deutsche Versgeschichte. S. 293*). Клаус фон Зее опирается в своем толковании этого термина на употребление однокоренного глагола «*skjóta*» в «Перечне размеров» Снорри Стурлусона: «...*henni er skotið í fulla alhendu*... «она вставляется (букв. «встреливается») в полный подхват» и переводит *skothending* как *eingeschossene, eingeschobene Reim* — «встрелянная, вставленная рифма», объясняя свое толкование тем, что во время появления этого термина скотхендинги были «необязательными добавлениями» к уже имеющимся полным рифмам (адальхендингам) (*See K. von. Skothending. Bemerkungen zur Frühgeschichte des Skaldische Binnenreims // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1968. Bd. 90. S. 217–222*).
- 36 *Смирницкая О.А. Стих и язык древнегерманской поэзии. М., 1994. С. 351. Ср. также: Frank R. Op. cit. P. 48.*

- 37 По мнению В.Окерлунда, противопоставление хендингов четных и нечетных кратких строк возникло в связи с тем, что нечетные краткие строки обычно содержали начало предложения и были «отправной точкой для естественного языка с его автоматизированным порядком слов, поэтому в них формальные факторы языка должны были быть удовлетворены прежде всего. Нечетные краткие строки оставляли меньше свободы стиху, чем четные, что препятствовало формированию в них строгих правил в отношении хендинга» (*Akerlund W. Studier över Ynglingatal*. Lund, 1939. S. 167–169). Иными словами, если в нечетных строках языковые факторы доминируют и подчиняют себе собственно стиховые структуры, в том числе и имеющую максимальный звуковой объем рифму-консонанс, в четных кратких строках элементы стиховой композиции берут верх над требованиями языка и обогащают строение звуковых повторов, превращая консонанс в полную рифму.
- 38 О принципах организации основных единиц эпического стиха — краткой и долгой строки см.: *Смирницкая О.А.* Метрические единицы аллитерационного стиха: К проблеме языка германской эпической поэзии // *Художественный язык Средневековья*. М., 1982. С. 266–271.
- 39 Как пишет О.А.Смирницкая, фонологическим анализом, применяемым в поэтической практике скальдов, обусловлено возникновение в скальдических поэтиках особого термина для обозначения фонемы — дисл. *stafr* (*Смирницкая О.А.* Индоевропейское в германской поэзии? // *Эпос Северной Европы. Пути эволюции*. М., 1989. С. 24).
- 40 *Смирницкая О.А.* Поэтика и лингвистика скальдов // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. IX. Филология*. 1982. № II. С. 35.
- 41 Об аналогии между техникой скальдической рифмы и методом «минимальных пар», примененных в «Первом грамматическом трактате», см.: *Смирницкая О.А.* Индоевропейское в германской поэзии? С. 25.
- 42 *The First Grammatical Treatise: Introduction, Text, Notes, Translation, Vocabulary, Facsimilies / Ed. Hreinn Benediktsson*. Reykjavík, 1972. P. 214–218.
- 43 *Смирницкая О.А.* Метрические единицы аллитерационного стиха. С. 268.
- 44 *Смирницкая О.А.* Поэтика и лингвистика скальдов. С. 38.
- 45 Правила, составляющие скальдический канон хендингов, абстрагируются на основе статистически наиболее частотных типов рифмы.
- 46 Э.Йессен (*Jessen E. Über die Eddalieder // Zeitschrift für deutsche Philologie*. 1871. № 7. S. 1–84) считал, что провести резкую грань между скальдической и эддической поэзией нельзя. М.И.Стеблин-Каменский писал, что нередко имела место «скальдизация» эддических размеров, проявляющаяся в том, что используемые скальдами эддические метры приобретали строгую форму, твердое число слогов, более последовательную расстановку аллитерации (*Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. Л., 1947. С. 113). Это явление

особенно ясно можно наблюдать в «Перечне размеров» Снорри Стурлусона, последние висы которого иллюстрируют такие эддические размеры, как малахатт (виса 95), фюрнюрдислаг (виса 96), льодахатт (виса 100), гальдралаг (виса 101), балкарлаг (виса 97) и старкадарлаг (виса 98), с твердой строфической композицией и урегулированным числом слогов в краткой строке.

- 47 *Heusler A. Die Deutsche Versgeschichte. S. 305–306.*
- 48 *Lie H. Skaldestil-Studier // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. Øvre Ervik, 1982. S. 84.*
- 49 *Ibid. S. 87.*
- 50 *Ср.: Konungs skuggsjá. Speculum regale. Udgivet efter håndskrifterne af det Kongelige nordiske oldskriftselskab / Udg. Finnur Jónsson. København, 1920–1921. S. 66.*
- 51 Поэтический перевод С.В.Петрова см.: Поэзия скальдов / Изд. подг. С.В.Петров, М.И.Стеблин-Каменский. Л., 1979. С. 66.
- 52 *Benediktsson J. Hafserðingadrápa // Speculum Norroenvm: Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre / Ed. U. Dronke, Guðrun Helga-dóttir, G.W.Weber, H.Bekker-Nielsen. Odense, 1981. P. 27–32.*
- 53 *Háttatal. P. 27.*
- 54 *Sievers E. Altgermanische Metrik. S. 112; Turville-Petre G. Scaldic Poetry. Oxford, 1976. P. 36.*
- 55 Поэтический перевод С.В.Петрова см.: Поэзия скальдов. С. 60.
- 56 *Vries J. de. Altnordische Literaturgeschichte. Berlin, 1964. Bd. I. S. 211.*
- 57 *Finnur Jónsson. Stutt Íslenzk bragfræði. København, 1892. S. 52–53; Sievers E. Altgermanische Metrik. S. 113.*
- 58 *Heusler A. Die Deutsche Versgeschichte. S. 216, 301 ff.*
- 59 В «Перечне размеров» Снорри Стурлусон называет дротткветт «началом всех размеров» и посвящает ему первые 68 вис своего произведения, иллюстрирующих стилистические и метрические разновидности этого размера.
- 60 Существуют две основные гипотезы происхождения термина «рунхент». Г. Вигфуссон (*Vigfússon G. On the Word runhenda or rímhenda and the Introduction of Rime into Iceland // Transactions of the Philological Society. 1865. P. 200–217*) предполагает, что название рунхент возникло в результате искажения в устной речи или при списывании первоначального rímhenda (от rím — «рифма»). По этимологии К.Гисласона (*Gíslason K. Rímhenda eller runhenda? // Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie. 1875. S. 102–108*) первый элемент термина рунхент — run восходит к древнеисландскому runa — «ряд», так как рифма в рунхенте нанизывается подряд.
- 61 *Edzardi A. Die skaldischen Versmasse und ihr Verhältnis zur keltischen (irischen) Verskunst // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1878. Bd. 5. S. 576–578.*
- 62 *Möbius Th. Íslendingadrápa. Kiel, 1874. S. 28–60.*

- 63 *Vigfússon G.* Op. cit. P. 200–217; *Niedner F.* Egils Hauptlösung // *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur.* 1920. Bd. 57. S. 97–122; *Reichardt K.* Die Entstehungsgeschichte von Egils Höfuðlausn // *Ibid.* 1929. Bd. 66. S. 267–272; *Wieselgren P.* Die Höfuðlausn als Adalsteinsdrápa // *Ibid.* 1930. Bd. 67. S. 122–127; *Hollander L.M.* Some Observations on the Head-ransom Episode in the Egilssaga // *Acta Philologica Scandinavica.* 1938. Vol. 12. P. 307–314.
- 64 Впервые предположение о том, что рунхент возник в немецкой поэзии и из нее проник в Скандинавию, высказал Йон Улавсен (*Olafsen J.* Om Nordens gamle digtekonst, dens grundregler, versarter, sprog og foredragsmåde. København, 1786. S. 11).
- 65 В «Саге об Эгиле» (гл. XXVII) цитируется виса в размере рунхент, сочиненная около 878 г. отцом Эгиля Скаллаграммом:

Nú 's hersis hefnð
við hilmí efnð,
gengr ulfr ok örn
of ynglings börn.
(B 126, 1¹⁻⁴)

По мнению Г. Вигфуссона и большинства других исследователей, эта виса представляет собой позднюю интерполяцию в текст саги и поэтому не может считаться первым образцом рунхента (*Vigfússon G.* Op. cit. P. 206).

- 66 *Ibid.* P. 202.
- 67 *Ibid.* P. 206.
- 68 Hátatal. P. 33–37.
- 69 *Finnur Jónsson.* Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. S. 408; *Noreen E.* Eddastudier. Uppsala, 1921. S. 18.
- 70 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 127–130.
- 71 Финнур Йоунссон (*Finnur Jónsson.* Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. S. 469) также не сомневается в подлинности висы отца Эгиля Скаллаграма).
- 72 Описание древнеанглийской рифмы, данное в докторской диссертации М.И. Стеблин-Каменского, основано на статье Ф. Клуге (*Kluge F.* Zur Geschichte des Reimes im Altgermanischen // *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur.* 1884. Bd. 9. S. 422–450).
- 73 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 110.
- 74 Ф. Хольтхаузен относит «Рифмованную поэму» к 700–750 гг. (*Holt-hausen F.* Das altenglische Reimlied // *Studien zur englischen Philologie.* Festschrift für Morsbach. 1913. Bd. 50. S. 192), Р. Имельманн — к 700–800 гг. (*Imelmann R.* Forschungen zur altenglische Poesie. Berlin, 1920. S. 424), Л. Шюкинг — ок. 940 г. (*Schücking L.* Wann entstand der Beowulf? // *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur.* 1915. Bd. 42. S. 389).
- 75 *Holt-hausen F.* Op. cit. S. 193; *Imelmann R.* Op. cit. S. 424.

- 76 Kluge F. Zur Geschichte des Reimes im Altgermanischen. S. 440–443.
- 77 Pearsall D. Old English and Middle English Poetry. L., 1977. P. 73.
- 78 Стеблин-Каменский М.И. Поэзия скальдов. С. 129.
- 79 Эта точка зрения опирается на авторитет таких ученых, как Хуго Геринг (Gering H. Kvæþabrot Brage ens gamla Boddason. Halle, 1886), Андреас Эдзарди (Edzardi A. Op. cit.) и др.
- 80 Edzardi A. Op. cit. S. 575.
- 81 Háttatal. P. 25.
- 82 Vries J. de. Op. cit. S. 70.
- 83 Стеблин-Каменский М.И. Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 125.
- 84 Цифровые данные, иллюстрирующие различия между драпами и отдельными висами, приводятся по подсчетам Финнура Йоунссона (Finnur Jónsson. Ulige linjer i drottkvædede skjaldekvald // Arkiv för nordisk filologi. 1891. Bd. 7. S. 309–333).
- 85 Это непосредственно касается отдельных вис (lausavísur), функционально отличных от других формальных разновидностей скальдической поэзии и не всегда аутентичных. Общепризнано, что отдельные висы не всегда сочинялись теми персонажами, которым они приписываются в саге. «Они могли быть присочинены при написании саги или идти еще из устной традиции» (Стеблин-Каменский М.И. Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 82). Более подробное исследование особенностей скальдических отдельных вис содержится в работе Клауса фон Зее (See K. von. Skaldenstrophe und Sagaprosa // Medieval Scandinavia. 1977. Vol. 10. S. 58–82).
- 86 Kahle B. Die Sprache der Skalden. Strassburg, 1892. S. 5.
- 87 Это отклонение от канона хендингов дало Финнуру Йоунссону основание для конъектуры строки þas hafreginn hafrar (Тьодольв из Хвинира B I 17, 15⁵). Обычно hof-reginn трактуется как «священный бог» (hof — «храм», reginn — «верховный бог»). Свою конъектуру «hafreginn» Финнур Йоунссон основывает на окказиональном употреблении в скальдической поэзии haf-geiðar (Торбьёрн Скальд Дис B I 135, 2¹) — «поднятая колесница» (haf к hefja — «поднимать», geið — «колесница») и предлагает другое истолкование этого сложного слова — бог-возница, т. е. Тор. Не обсуждая убедительность этимологического анализа, проведенного Финнуром Йоунссоном, отметим, что его конъектура восстанавливает аномалию раннего скальдического стиха — употребление адальхендинга (hafreginn : hafrar) в нечетной строке.
- 88 По мнению А.Эдзарди, эта особенность последних строк хельмингов связана со стремлением скальда проявить здесь свое поэтическое мастерство и в наибольшей степени удовлетворить требованиям размера (Edzardi A. Op. cit. S. 575).
- 89 Стеблин-Каменский М.И. Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 99.
- 90 Heusler A. Die Deutsche Versgeschichte. S. 288.
- 91 Смирницкая О.А. Поэтика и лингвистика скальдов. С. 42.

- 92 О сходстве геминат с соответствующими краткими согласными и геминат с сочетаниями согласных см.: Кузьменко Ю.К. Судьба исконных противопоставлений в скандинавских языках // Скандинавская филология. Scandinavica III. Учен. зап. ЛГУ. 1978. № 399. Сер. Фил. науки. Вып. 78. С. 96.
- 93 О стихотворном состязании, в результате которого была сочинена виса Тьодольва, в саге рассказывается так: «Одним летом, когда король Харальд плыл со своей дружиной вдоль берега, они увидели перед собой человека на лодке, который удил рыбу. Король был в веселом настроении и сказал рыбаку, когда корабль проплывал мимо него: "Не можешь ли ты сочинить что-нибудь?" "Не могу, государь", — сказал тот. "Нет, — сказал король, — сочини-ка мне что-нибудь!" Тот сказал: "Тогда вам придется сочинить мне в ответ". "Идет!", — сказал король». Тут рыбак (его звали Торгильс) сочинил вису, в которой он говорит, что теперь он ловит рыбу, но когда-то сражался. Харальд отвечает ему висой, в которой вспоминает свои недавние и прошлые битвы, и велит сопровождающему его скальду Тьодольву тоже сочинить вису. Далее следует процитированная виса (см.: Поэзия скальдов. С. 173).
- 94 Поэтический перевод С.В.Петрова см.: Там же. С. 71.
- 95 Перевод прозы М.И.Стеблин-Каменского см.: Там же. С. 173.
- 96 Впервые на эту специфику скальдических рифм обратил внимание Х.Селандер (*Celander H. Om övergangen av ö>d i fornisländskan och fornnorskan. Lund, 1906. S. 80–83*).
- 97 Кузьменко Ю. К. Факторы фонологической эволюции скандинавских языков. Автореф. дис. докт. филол. наук. Л., 1984. С. 9.
- 98 Кузьменко Ю.К. Судьба исконных противопоставлений в скандинавских языках. С. 99.
- 99 Эта особенность скальдических рифм была впервые отмечена Б.Кале (*Kahle B. Op. cit. S. 56–59*), который, в частности, привел примеры рифмы с количественно нетождественными вокалическими компонентами, ставшие возможными благодаря параллельному существованию рифм с долгим и кратким гласным перед геминатой: *Rógtodr : fōgðum* (Сигват *VI 252, 21^a*, с конъектурой Финнура Йоунссона *Rōgtōðr*), *dúgt : fygga* (Эйвинд *VI 64, 10^a*, с конъектурой Финнура Йоунссона *dygt*), *brýnn : tynni* (Халлар-Стейн *VI 1, 15^a*, с конъектурой Финнура Йоунссона *brunn*).
- 100 В подтверждение можно привести следующие примеры: *vask : háska* (Сигват *VI 252, 25^a*, с конъектурой Финнура Йоунссона *haska*), где *háski* — опасность (ср. *háttr* — опасный) встречается в рифме и с долгим *á*, например, *sásc vitt bōendr háska* (Торд Кольбейнссон *AI 213, 1^a*); *vinðversk : gínðu* (Эйнар Скуласон *BI 434, 29^a*, с конъектурой Финнура Йоунссона *gínðu*); *Vínða : gínðu* (Халльдор *BI 194, 7^a*, с конъектурой Финнура Йоунссона *gínðu*), где *gínðu* — слабый претерит от сильного глагола *gína* (ср.: *Noreen A. Altislandische und Altnor-*

wegische Grammatik (Laut- und Flexionslehre). 4 Aufl. Halle, 1923. § 399); vápnnglyms : ýmsir (Олав Белый Скальд *B II 109, 2^o*, с конъектурой Финнура Йоунссона *ymsir*); о распространенном сокращении в формах этого прилагательного см.: *Noreen A. Op. cit.* § 154, 338; alstyrkan : dýrka (Эйнар Скуласон *B I 429, 7^o*, с конъектурой Финнура Йоунссона *dyrka*); dýrðar : fýrða (Эйстейн Асгримссон *B II 408, 68^o*; *B II 408, 74^o*, с конъектурой Финнура Йоунссона *dyrðar*), где dýrð и dýrka — производные от прилагательного dýrr; frost : brjósti (Эйстейн Асгримссон *B II 410, 78^o*, с конъектурой Финнура Йоунссона *brjosti*); в brjósti jó (< iqu < eau < eu < eû, ср. да. *breost*) (*Noreen A. Op. cit.* § 44). Примеры адальхендингов, включающих долгие и краткие гласные, цитируются по исследованию Б.Кале (*Kahle B. Op. cit.* S. 27, 56—59).

- 101 Ср. труды Хрейна Бенедиктссона: *Hreinn Benediktsson. Phonemic neutralization and inaccurate rhymes* // *Acta Philologica Scandinavica*. 1963. Bd. 27. P. 1—18; *Idem. Phonemic Merger and Phonemic Indeterminacy: Old Icelandic /q/* // *Philologica Pragensia*. 1966. Roč. 9. P. 408—413.
- 102 *Стеблин-Каменский М.И.* Нейтрализация: название и суть (по поводу некоторых древнеисландских рифм) // *Стеблин-Каменский М.И.* Спорное в языкознании. Л., 1974. С. 101.
- 103 *Steblin-Kamenskij M.I.* Phonemic merger and Janus phonemes (Old Icelandic q anew) // *Philologica Pragensia*. 1965. Roč. 8. P. 370.
- 104 Ср. точку зрения Ф.Клуге: *Kluge F. Urgermanisch. Vorgeschichte der altgermanischen Dialecte*. 3 Aufl. Strassburg, 1913. S. 82.
- 105 *Смирницкая О.А.* Поэтика и лингвистика скальдов. С. 38.
- 106 Впервые предположение о том, что основа слова обуславливает объем скальдической рифмы, было выдвинуто Я. Фальком (*Falk Hj. Om de rimende konsonanten i dróttkvætt* // *Arkiv för nordisk filologi*. 1894. Bd. 10. S. 125—130). Однако в более позднее время это мнение не разделялось исследователями скальдической поэзии; ср. точку зрения Л.Холландера: «Фальк пришел к необоснованному заключению, о том, что основа слова определяет рифму, — следствие удручающего количества ошибок и недоразумений, последние — результат применения “филологии” к эмпирическим правилам средневековых поэтов» (*Hollander L. Observations on Skaldic Rhyme Usage with Special Reference to the dunhent and liðhent Varieties of dróttkvætt* // *Publications of Modern Language Association*. 1946. Vol. 61. № 4. P. 895).
- 107 Эта особенность скальдических рифм была впервые отмечена Б.Кале (*Kahle B. Op. cit.* S. 16—18), чьи данные были использованы нами в наших подсчетах.
- 108 Общее число рифм ts : t равняется 25; примыкают к ним 7 случаев рифмы tts : tt, например, rétt's : séttá (Сигват *B I 214, 6^o*); satt's : dróttin (Эйнар Скуласон *B I 433, 22^o*); satt's : skreytta (Эйнар Скуласон *B I 433, 34^o*). Рифмы ps : p встречаются у скальдов 43 раза, из них 15 раз — в рифме p : p + согласный и 28 раз — в рифме p + согласный : p + согласный.

- 109 Примеры хендингов, включающих гоморганные группы согласных, цит. по: *Kahle B.* Op. cit. S. 70–78. Используемые сокращения: Hkr. = Heimskringla eller Norges Kongesagaer / Udg. C.R.Unger. Christiania, 1868; Wis. = Carmina norroena. I / Utg. Th.Wisén. Lund, 1886.
- 110 Сочетания *lp* и *np*, обычно подвергавшиеся в древнеисландском языке ассимиляции и, следовательно, развивавшиеся в *ll*, *nn*, в составе данных рифм не ассимилируются.
- 111 В скандинавских письменных памятниках не раз используются варианты написания *ld/lp* и *nd/np* в долгих и кратких слогах (см.: *Kahle B.* Op. cit. S. 73–74). В собраниях Стокгольмских проповедей, например, имеются вариативные формы претерита *huilt* 48¹⁷ и *huild* 14⁹, 204^{1,3}. В «Care об Олаве Святом» название племени вендов встречается то в написании *Vindr* (3 раза), то *Vinþa*, *Vinþum*. В «Care о йомсвикингах» *Vinland* содержится 3 раза, *Vinþa* — 1 раз. В «Care о Тидреке» употребляется написание *Vinnland*, очевидно, возникшее из формы *Vindland*, так как предварительным условием появления геминаты был переход консонантной группы *np* в *nd*, произошедший к началу XIII в.
- 112 В таких рифмах *ld*, *nd* никогда не рассекаются морфемным швом, а *lp* и *np* нередко находятся на стыке морфем, таким образом, условием разноморфемности удовлетворяет только одна из консонантных групп, составляющих рифму.
- 113 О причинах совпадения слоговой финали с финалью корня в древнегерманских языках см.: *Плоткин В.Я.* Очерк диахронической фонологии английского языка. М., 1976. С. 110–111.
- 114 Я. Фальк объясняет исключение из рифмы полугласных *j* и *v* тем, что перед ними проходит слоговая граница (*Falk Hj.* Op. cit. S. 125).
- 115 Сходство тёглага и рунхента не ограничивается звуковым составом использованных в них рифм, но распространяется на метрическую организацию стиха — в обоих размерах используются преимущественно двувершинные строки. Стих Оттара Черного также тяготеет к внутренней цезуре, разбивающей строку на две двухударные части с конечной рифмой, например, *hróðrs síns (bragar míns) (B I 267, 1⁴); Óska víf (gótt líf) (B I 267, 2⁴); þreks gorr vígs qrr (B I 267, 3⁴); es framr Svía gramr (B I 267, 6⁴).*
- 116 *Смирницкая О.А.* О поэзии скальдов в «Круге Земном» и ее переводе на русский язык // *Снорри Стурлусон. Круг Земной*. С. 605.
- 117 Там же.
- 118 *Петров С.В.* Поэзия древнеисландских скальдов и понятие народности в искусстве // *Скандинавский сборник*. 1973. Т. 17. С. 186.
- 119 *Einar Ól. Sveinsson.* Löng er fór. Þrír þættir um irskar of Íslenskar sögur og kvæði // *Studia Islandica*, 34. Reykjavík, 1975. Bls. 173–217.
- 120 *Turville-Petre G.* Op. cit.
- 121 *Hildebrand K.* Die Versteilung in den Eddaliedern // *Zeitschrift für deutsche Philologie. Ergänzungsband*, 1874. S. 77–78.

- 122 С гипотезой К.Хильдебранта о том, что поэзия скальдов восходит к кельтской словесности был согласен, в частности, Э.Вилькен (*Wilken E. Untersuchungen zur Snorra Edda*. Padeborn, 1878. S. 233).
- 123 *Edzardi A.* Op. cit. S. 570–589.
- 124 *Möbius Th.* Op. cit. S. 74.
- 125 *Stokes W.* On the Metre Rinnard and the Calendar of Oengus as Illustrating the Irish Verbal Accent // *Revue Celtique*. 1885. № 6. P. 273.
- 126 *Heusler A.* Die altgermanische Dichtung. S. 299–300.
- 127 *Mackenzie B.G.* On the Relation of Norse Skaldic Poetry to Irish Syllabic Poetry // *Specvlvm Norroenvm*. P. 337–356.
- 128 *Kristjan Arnarson.* Op. cit. P. 86–89.
- 129 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 116.
- 130 *Bugge S.* Bidrag til ældsten skaldedignings historie. Christiania, 1894. S. 62–65.
- 131 *Ibid.* S. 64.
- 132 *Ibid.* S. 65.
- 133 *Finnur Jónsson.* Om skaldepoesien og de ældste skjalde // *Arkiv för nordisk filologi*. 1889. Bd. 6. S. 121–125; *Idem.* De ældste skjalde og deres kvad // *Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie*. 1895. S. 271–359; *Idem.* Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. Bd I. S. 1–22.
- 134 *Sievers E.* Altgermanische Metrik. S. 99.
- 135 *Kuhn H.* Op. cit. S. 49.
- 136 *Jón Helgason.* Norges og Islands digtning // *Nordisk kultur, VIII: B. Litteraturhistorie. Norge og Island / Utg. Sigurður Nordal*. Stockholm, 1953. S. 89–96.
- 137 *Jón Helgason.* Op. cit. S. 89–96; *Kabell A.* Metrische Studien. Der Alliterationsvers. München, 1978. S. 264.
- 138 *Heusler A.* Die Deutsche Versgeschichte. S. 300; *Idem.* Die altgermanische Dichtung. S. 29, 118.
- 139 *Paasche Fr.* Norges og Islands litteratur indtil utgangen av middelalderen. Kristiania, 1924. S. 142.
- 140 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 123.
- 141 *Edda Snorra Sturlusonar / Udg. Finnur Jónsson.* København, 1926. S. 252.
- 142 *Háttatal.* P. 24–26.
- 143 *Ibid.* P. 26.
- 144 *Lindquist I.* Galdrar. De gamla germanska trollsångernas stil // *Göteborgs Högskolas Årsskrift*. Göteborg, 1923. Bd. I. S. 119–156.
- 145 *Noreen E.* Eddastudier.
- 146 *Lind E. H.* Om rim och verslemningar i de svenska landskapslagarne. Uppsala, 1881; *Vendell H.* Bidrag till kännedomen om alliterationer och rim i skandinavisk lagspråk // *Uppsalastudier till Sophus Bugge*. Helsingfors, 1892.

- 148 *Edzardi A.* Op. cit.
- 149 *Bugge S.* Op. cit. S. 16; *Kabell A.* Op. cit. S. 268.
- 150 *Sijmons B.* Die Lieder der Edda. Halle (Saale), 1906. S. 21.
- 151 *See K. von.* Stabreim und Endreim: über neuere Arbeiten zur germanischen Verskunst // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 1980. Bd. 102. S. 409.
- 152 *Vogt W.* Binnenreime in der Edda // Acta Philologica Scandinavica. 1938. Bd. 12. S. 234.
- 153 *Ibid.* S. 261.
- 154 Здесь и далее примеры цит. по: Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. G. Neckel. Heidelberg, 1927.
- 155 Под метрическими схемами понимаются основные типы распределения ударных и безударных слогов в эпической строке, выделенные Э.Зиверсом (*Sievers E.* Altgermanische Metrik).
- 156 *Benediktsson Hr.* Phonemic Neutralization and Phonemic Merger and Phonemic Indeterminacy: Old Icelandic /q/ // Philologica Pragensia. 1966. Roč. 9. S. 411.
- 157 *Кузьменко Ю. К.* Факторы фонологической эволюции скандинавских языков. С. 9.
- 158 При рассмотрении звукового состава эддических внутристиховых созвучий, преемственно связанных со скальдическими хендингами, мы намеренно уделяли наибольшее внимание *консонантной* структуре рифмоидов. В исследовании *вокалических* компонентов эддических созвучий нельзя обойтись без рассмотрения следующих вопросов. Во-первых, анализ звуковых повторов с долгими и краткими гласными, таких, как, например, hvél : helio (*Alv.* 14^д), gotna : drótni (*Grp.* 35^б), er : mér (*Akv.* 26^б), niðia : stríð (*Rm.* 8^б), предполагает решение вопроса о том, следует ли относить их к полным рифмоидам или вследствие количественной нетождественности гласных их необходимо причислить к консонансам. В скальдической рифме вокалическая оппозиция протяженности находит отражение в непреложном правиле, по которому адальхендинг составляют только количественно идентичные гласные. Единичные исключения из этого правила обусловлены или колебаниями в процессе сокращения долгих перед геминатами и сочетаниями согласных, или индивидуальными особенностями рифмы Сигвата, стремящегося преодолеть крайнюю жесткость и стереотипность сложившегося к тому времени скальдического канона рифм. Ни одно из двух возможных объяснений количественной нетождественности гласных в скальдической рифме не применимо к тем созвучиям с долгими и краткими гласными, которые мы находим в стихе «Эдды». Поэтому, несмотря на качественную однородность составляющих их гласных, приведенные звуковые повторы следует причислить к консонансам, признавая, таким образом, требование количественной идентичности гласных необходимым для полных рифмоидов в эддическом стихе.

Во-вторых, в отдельных случаях, основываясь на исследовании канонической рифмы скальдов, в эддической поэзии оказывается возможным выделить рифмонды с качественно разнородными компонентами. Как было показано, включение в скальдический канон хендингов типа *hǫnd : standa*, *bǫnd : ganda* и др. обусловлено специфическим фонемным статусом огубленного /q/. Канонизация скальдами адальхендинга с огубленным /q/ и неогубленным /a/ дает основание для причисления подобных звуковых повторов в эддической поэзии к полным созвучиям, вопреки качественной разнородности вокалических компонентов.

- 159 *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. Докт. дис. С. 360–390.
- 160 «Скальдизация» эддических размеров особенно ясно выражена в «Перечне размеров» Снорри, последние висы которого иллюстрируют эддические размеры: малахатт, форнюрдислаг, льодахатт, квидухатт, гальдралаг и др. с регулируемым числом слогов и строфической композицией (см. об этом: *Стеблин-Каменский М.И.* Там же. С. 113).
- 161 *Neckel G.* Beiträge zur Eddaforschung mit Exkursen zur Heldensage. Dortmund, 1908. S. 56–93.
- 162 Подробнее о стилистических особенностях «Песни о Хюмире» см.: *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 127–137.
- 163 Черты стиля «Песни о Трюме» в отличие от «Песни о Хюмире» исследованы Е.М.Мелетинским (Там же. С. 127–165).
- 164 Здесь и далее в этой главе перевод примеров дается в тех случаях, когда важна семантическая мотивированность рифмондов.
- 165 В исследовании о «Древнем ключе размеров» (*Hattalykill enn forni / Udg. Jón Helgason og A.Holtmark. Bibliotheka Arnarnaganaeana Consilio et auct. legati Arnarnaganaeani Jón Helgason. Ed. curavit. København, 1941. Bd. I. S. 125*) Йоун Хельгасон и Анна Хольтсмарк возводят дунхент к одному из приемов средневекового латинского стихосложения «*transformatio*», состоящему в повторении одной и той же лексемы в начале и в конце ритмических отрезков. Однако встраивание лексического повтора в скальдическую систему хендингов и использование его в качестве звукового приема обуславливают необычайную формальную замысловатость и изощренность дунхента и тем самым делают его отличным от сходного латинского приема.
- 166 Поэтический перевод С.В.Петрова см.: Поэзия скальдов. С. 48.
- 167 Ср. Э.Зиверс: «Не все то, что Снорри иллюстрирует в “Перечне размеров” с помощью отдельных строф, оказывается представленным в литературе соответствующими полными строфами. Напротив, обычно он описывает те особенности, которые встречаются только в отдельных строках или частях строк, и сам проводит эти особенности через всю вису в целях пояснения» (*Sievers E. Altgermanische Metrik. S. 60*).

- 168 На не упомянутые Снорри в «Перечне размеров» способы соединения кратких строк межстрочными звуковыми повторами впервые обратил внимание Ли Холландер (*Hollander L. Observations on Skaldic Rhyme Usage with Special Reference to the *dunhent* and *lidhent* Varieties of *dróttkvætt*. P. 891–909*), на чье исследование мы опирались в нашей главе.
- 169 У Браги скотхендинг отсутствует в следующих (помимо приведенных) парах строк, объединенных рифмой: *B 11, 2¹⁻²; B 11, 3⁵⁻⁶; B 11, 4⁵⁻⁶; B 13, 12¹⁻²; B 13, 2¹⁻²; B 15, 3³⁻⁴*.
- 170 *Смирницкая О.А.* О поэзии скальдов в «Круге Земном» и ее переводе на русский язык. С. 603.
- 171 Функциональную противоположность хендингов и аллитерации можно показать на примере одной из вис оркнейского скальда IX в. Торф-Эйнара, строфическая форма которой обозначена в «Ключе размеров» ярла Рёгнвальда Кали как *muþnvrgr*:

Margr verðr sekr of sauði
 seggr með fögru skeggi,
 en ek at ungs í Eyjum
allvalds sonar fálfi;
 hætt segja mér hólóar
 við hugfullan skarð stílfí;
 Haralds hefk skarð í skíldí
 (skalat ugga þat) hoggvit.

(Торф-Эйнар В I 29, 5).

В этом размере, который, как предположил М.И.Стеблин-Каменский, представляет собой наиболее древнюю форму дротткветта, даже несистематическое употребление хендингов (в четных строках первого хельминга применяется полная рифма, второго — консонанс; во всех нечетных строках висы рифма отсутствует) знаменует начало разрушения долгой строки. Двойная аллитерация, охватывающая два звука нечетной строки и один — четной, находится в дополнительной дистрибуции с внутренней рифмой, использующейся исключительно в четных строках. Следовательно, можно предположить, что хендинги раньше всего закрепляются в четных строках именно потому, что в аллитерационный повтор в них вовлекается минимальное число слогов. Хендинги и аллитерация находятся в отношениях дополнительной дистрибуции не только в составе кратких строк, но и внутри минимальных единиц, отмеченных ими, — ударных слогов. По местоположению внутри ударного слога хендинги представляют собой «зеркальное отражение» аллитерации: если аллитерация захватывает предударный согласный акцентной вершины, т. е. помещается «слева от ударения», то хендинги распространяются на заударные согласные, т. е. находятся «справа от ударения».

- 172 *Hollander L. Observations on Skaldic Rhyme Usage with Special Reference to the *dunhent* and *lidhent* Varieties of *dróttkvætt*. P. 891–909.*

173 Brennecke D. Zur Metrik der Vellekla // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1971. Bd. 93. S. 89–106.

174 Эйнар использует хендинги для объединения кратких строк 48 раз.

175 Звуковые повторы в рунических надписях встречаются редко, равно как и организованные по модели аллитерационной строки тексты. Случайные внутренние консонансы и даже полные созвучия легко отождествляются с обычными формами гармонии гласных и согласных повторов, выступающих в простейших комбинациях. В качестве примеров обычно приводятся следующие рунические надписи, содержащие элементы созвучий. Надпись на копье из Крагехуля (остров Фюн, начало VI в.): *ek erilar Āsū : gisala : āsūm; hāhaite ... gagaga : hagala*; надпись на камне из Кьёлевига (Норвегия, середина V в.): <ek> *HagustaldaR / hlaiwido / magu mġninō > HadulaikaR*; надпись на амулете из Линдхольма (южная Швеция, начало VI в.): *ek erilaR / sā wġligaR*. Особенно глубокие звуковые повторы (аллитерация и рифма) содержатся в надписи на могильной плите из Эггьюм (Норвегия, начало VIII в.). Наряду с грамматическим параллелизмом причастий *svimande — galande*, отраженным в дважды повторенном слове *fianda*, в этой надписи мы находим и корневые консонансы: *hinn — maṡnġ* и даже полные внутренние рифмы: *vim — svimande, hveṡġ — hers*. Знаменитые надписи VII в. на камнях, стоящих у деревни Бьёркеторп и на поле Стентофтен (Швеция), также имеют как регулярную аллитерацию, так и внутренние рифмы. В Стентофтенской надписи словесные повторы *niu — niu* задают словообразовательный и грамматический параллелизм: *haborumR — hagestumR*, а более точные звуковые соответствия следуют из буквального воспроизведения вторых компонентов сложных слов: *haruwoġafR — hariwoġafR, hideRruno — ġinorunAR* и, наконец, не связанные ни с грамматическим, ни с лексическим тождеством созвучия используются в *hideRruno — hedega*. В Бьёркеторпской надписи почти все звуковые соответствия (за исключением созвучия *utiAR : bArutR*) появляются в результате тождества лексем (ср. трехкратный повтор в словах *hAidRruno, runu* и *ġinARunAR* и воспроизведение начального созвучия *hAidRruno* в *hAiderA*).

Надпись младшими и частично старшими рунами на Рёкском камне (Эстерётланд, конец VIII в.), сочиненная квидухаттом, не только близка эддической поэзии по своему содержанию, но в ее формальной организации уже можно увидеть начальную стадию зарождения двух основных принципов скальдического стихосложения (стремления к счету слогов и вовлечения максимального их числа в регулярные звуковые повторы).

Версифицированные надписи, аналогичные по форме и содержанию скальдическим стихам, часто встречаются среди шведских рунических надписей эпохи викингов. Например, на медной коробочке для весов, найденной в Сигтуне (Швеция), начертаны две строки регулярного дротткветта со скотхендингом в первой краткой строке и

адальхендингом — во второй. Восьмистрочная строфа дротткветта со скальдическими хендингами высечена младшими рунами на камне у Карлеви (остров Эланд). Исследование звуковых повторов в рунических надписях см. в работах: *Noreen E. Eddastudier*; *Nielsen N. Runestudier*; *Lindquist I. Galdrar*; *Kabell A. Op. cit.* S. 268.

- 176 Все типы языковых повторов в эддической поэзии подробно проанализированы Е.М.Мелетинским (*Мелетинский Е.М. Указ. соч.* С. 19—41). В нашей главе рассматриваются лишь межстрочные и внутристиховые словесные повторы, так как только эти виды повторов связаны с фонетической организацией основных метрических единиц стиха.
- 177 *Háttatal*. P. 38.
- 178 *Kuhn H. Op. cit.*; *Смирницкая О.А. Стих и язык древнегерманской поэзии.* М., 1994.
- 179 *Heusler A. Deutsche Versgeschichte.* S. 282—283.
- 180 *Lehmann W.P. The Development of Germanic Verse Form.* Austin, 1956. P. 190.
- 181 *Gade K.E. The Structure of Old Norse Dróttkvætt Poetry.* (Islandica, 49). Ithaca; London, 1995. P. 244—245.

Скальдический синтаксис

*Торстейн увидел своего пастуха и сказал:
«Иди в Асс и постучи в дверь, и заметь, как
скоро кто-нибудь подойдет, а в это время
говори висы». Пастух отправился в Асс и
постучал в дверь, но никто не подошел,
пока он не произнес двенадцать вис.
Пастух явился назад и сказал Торстейну,
сколько вис он произнес. Торстейн ответил
ему, что он простоял снаружи достаточно,
чтобы много событий могло произойти
внутри дома.*

«Сага о людях из Озерной Долины»

Hilmir réð á heiði
hjaldrseiðs, þrimu, galdra
óðr við æskimeíða
ey vébrautar, heyja,
áðr gnapsólar Gripnis
gnýstœrandi fœri
rausnarsamr til rimmu
ríðviggs lagar skíðum.

(В I 20, 1)

«Князь решил на пустоши
битвы трески в сражение заклинания
непримиримый к жаждающему дереву (= мужу)
всегда священного пути вступить;
до того как возвышающегося солнца
Грипнира шума укрепителю (= муж) повел
великолепный в битву
верховного жеребца моря лыжи (= корабли)».

СИНТАКСИЧЕСКАЯ организация этой начальной строфы «Драпы шума битвы», принадлежащей скальду Торбьёрну Хорнклови (конец IX в.) и разбираемой в предшествующих главах с точки зрения поэтического языка и стиха, относительно проста. В ней отсутствуют те замысловатые переплетения предложений, которые снискали стихам, сочиненным главным скальдическим размером — дротткветтом, славу самых непонятных во всей средневековой западноевропейской словесности. Вместе с тем порядок слов даже в этой висе, каждая полустрофа которой занята всего одним предложением, далек от естественного, а синтаксические связи между членами предложений отнюдь не самоочевидны.

Так, в первом четверостишии (хельминге) приведенной строфы главное предложение: Hilmir réð heyja þrimu á heiði «Князь решил вступить в битву на пустоши» переплетено с атрибутивным оборо-

том: *ey óðr við hjaldrseiðs vébrautar galdra æskimeiða* «всегда непримиримый к жаждущему древу заклинания священного пути трески битвы» (кеннинг мужа, в данном контексте — врага, см. главу о поэтическом языке). Члены атрибутивного оборота и входящего в его состав кеннинга (выделенные в тексте висы особым шрифтом) оторваны друг от друга и разбросаны по разным строкам полустрофы, представляющей собой в поэзии скальдов завершённую метрическую единицу не только в синтаксическом, но обычно и в смысловом отношении. Сходным образом разъединены части (тоже выделенные в тексте оригинала и перевода) и второго кеннинга мужа, используемого в заключительной полустрофе: *Gripnis ríðviggis gnaþsólur gnýstærandi* «укрепитель шума возвышающегося солнца верхового жеребца Грипнира».

Как было показано в главе о поэтическом языке, кеннинг является основной единицей поэтического языка скальдов — скальдическим словом (см. выше), поэтому разделение его на части можно сравнить с так называемым *тмесисом* — стилистическим приёмом, состоящим в разъединении морфем одного слова. Тмесис впервые упоминается как термин в «Третьем грамматическом трактате» Олава Белого Скальда: «Тмесис разрезает на куски одно слово и помещает другую его часть в середину, как здесь: *ekl vas ógn á Stiklar / óblíð stöðum síðan*»¹. Топоним «Стикластадир» (*Stiklastaðir*), известный из скандинавской истории (в 1030 г. при Стикластадире произошла знаменитая битва, в которой погиб Олав Святой), разделяется в приведенном примере на две части: *Stiklar* — форма родительного падежа среднего рода от существительного *Stíkl*, название реки, и *stöðum* — форма дательного падежа множественного падежа от слова *staðr* — «место». Этот состоящий из четырех слогов топоним нелегко приспособляется к метрической организации дротткветтной строки, и, возможно, по этой причине его части обычно разъединяются в стихе скальдов, ср., например: *á Stiklar / stöðum* (Тормод *B I 266, 23*), *á stað Stiklar* (Сигват *B I 241, 10*).

Тмесис в узком смысле слова, подразумевающим разделение слова на морфемы, редко используется в поэзии скальдов. Одни исследователи насчитывают от двадцати четырех до девяти примеров (в издании Финнура Йоунссона их еще больше), другие — единичные случаи². К бесспорным примерам тмесиса относится разъединение морфем, составляющих имя богини Идунн, в драпе «Хаустлёнг» Тьодольва из Хвинира: «тогда Ид — с великанами / — унн недавно пришла с юга» (*þá vas Ið með jötnum / unnr nýkomin sunnan* *B I 16, 10*, где *unnr* значит также «волна»). Нельзя не заме-

тить, что скальдический тмесис обычно образуется именами собственными (ср. также в висе Гуннхильд: *Hǫ-kong B I 54*) или топонимами (ср. в «Драпе об Олаве» Хальфреда: *Heiða-bý B I 149, 5³⁻⁴*). Хотя тмесис, скорее всего, употребляется в поэзии скальдов на положении осознанного приема (о предполагаемой функции которого будет сказано ниже), его применение, возможно, обусловлено необходимостью интегрировать имена собственные в жестко регламентированную силлабическую и просодическую структуру дротткветтной строки.

По сравнению с тмесисом в узком смысле слова разъединение частей скальдического «слова» — кеннинга значительно чаще встречается в дротткветте. Именно этим, а также немотивированным отделением друг от друга любых членов предложений (сказуемого — от прямого дополнения, управляемых слов — от предлогов, определения — от определяемого слова и т. д.) и другими особенностями синтаксической организации главной скальдической единицы — строфы (см. ниже) объясняется чрезвычайная трудность поэзии, сочиненной дротткветтом. Приведем в качестве примера хельминг из анонимной «Драпы о Плациде» (XII в.):

Beiðir, segðu ok brúði,
byrskríns, sonum þínum,
öll vilk yðr, kvað stillir
ormstalls, í trú kalla.

(*B I 607, 3*)

«Раздаватель, скажи и жене,
опоры змеи (= муж, т. е. Плацид), своим
сыновьям — *всех хочу я вас* — говорил князь
ларца бурь (= Бог) — *к вере призвать*».

В процитированной полустрофе основа в кеннинге мужа («раздаватель опоры змеи») отделена от определения, однородные члены предложения («своим сыновьям и жене») переставлены местами. Вклинивающаяся в главное предложение вставка «*всех хочу я вас к вере призвать*» разъединена на две части, причем разорванной оказалась теснейшая синтаксическая связь между членами составного сказуемого («хочу призвать»).

Сложность, произвольность, темнота скальдического словорасположения часто комментируется исследователями поэзии скальдов, нередко в противопоставлении другим чертам поэтического стиля: ср., например, высказывание Эйнара Олава Свейнссона: «Я могу оценить поэтический язык, но не порядок слов»³ или Феликса Генцмера: «Эта свобода (в расположении слов в предложении) может привести к полному беспорядку, так что иногда создается впечатление, что слова разбросаны совершенно произвольно»⁴, или Роберты Франк: «Несмотря на все сделанные в последние пятьдесят лет усилия определить набор синтаксических и лексических

законов, ни одно правило не применимо ко всей поэзии»⁵, или Анатолия Либермана: «Скальды славятся сложностью своего языка. Многие ученые настаивают на эстетической ценности их искусства, но не могут объяснить чудовищный порядок слов (особенно тмессис), непонятные кеннинги и те многочисленные правила, которые превращают скальдическое стихосложение в спортивную игру»⁶.

Обычно считается, что понять строфу дротткветта можно, лишь расставив слова в том порядке, как они были бы расположены в прозе. В исследованиях и изданиях поэзии скальдов цитируемые висы, как правило, сопровождаются прозаическим текстом. Знаменательно, что именно порядок слов в скальдической висе стал главным предметом дискуссии, развернувшейся в 20-е годы между представителями исландской школы скальдологии, прежде всего Финнуром Йоунссоном, и профессором Лундского университета Эрнстом Альбином Коком, автором блестящих переводов поэзии скальдов на шведский язык, знаменитого труда *Notationes Norgoepae*, состоящего из 3428 параграфов — толкований скальдических вис⁷.

В своих научных исследованиях и издании поэзии скальдов (которое положено в основу нашей книги) Финнур Йоунссон исходил из того, что в скальдических стихах не могут быть нарушены жестко регламентированные законы построения кеннингов. Стремясь прежде всего восстановить «правильные» кеннинги, т. е. те, что соответствуют образцам и истолкованиям, данным Снóрри Стурлусоном в «Младшей Эдде», Финнур Йоунссон допускал возможность максимальной произвольности в расположении слов и предложений в висе, тем самым рискуя «собрать» текст, непонятный не только для современных читателей, но и для непосредственной аудитории скальдов.

В отличие от Финнура Йоунссона, Э.А. Кок считал возможными отклонения в структуре кеннингов, но в своих толкованиях устранял противоестественность синтаксиса, утверждая, что порядок слов в поэзии скальдов был значительно менее замысловатым, чем это представляется в современных изданиях (например Финнура Йоунссона). Стараясь максимально приблизиться к рукописи и привлекая данные других германских языков — сохранившийся древнегерманский материал, Э.А. Кок пытался восстановить относительно ясный, характеризующийся «естественным словорасположением» текст скальдических стихов, доступных для восприятия даже при устном исполнении⁸.

Вклад, внесенный Финнуром Йоунссоном и Эрнстом Альбином Коком в исследование поэзии скальдов, трудно переоценить.

В результате их полемики выяснилось, в частности, что в скальдических стихах законы словорасположения отличаются от современных языков (даже вводя бесчисленные конъектуры, Э.А.Кок не всегда мог добиться «естественного» порядка слов) и не имеют аналогов в других поэтических системах. Особенности синтаксиса скальдов были исследованы Константином Райхардтом, подвергшим анализу расположение предложений в скальдической висе⁹, и Хансом Куном, изучившим метрическую структуру строки дротткветта в зависимости от ее синтаксического заполнения¹⁰.

Основные правила, определяющие порядок слов внутри предложения в дротткветтных строфах, были сформулированы Хансом Куном. Согласно одному из них, синтаксически независимые безударные слова, относящиеся ко всему предложению, обычно встречаются в его начале¹¹. В соответствии с другим правилом, в «самостоятельных» предложениях (т. е. тех, которые открываются любой частью речи, кроме сочинительного или подчинительного союза) личная форма глагола никогда не отодвигается дальше второго места от начала предложения (в 3000 хельмингах Кун находит всего два исключения), однако в «связанных» предложениях (т. е. открывающихся союзами) она может занимать самый конец предложения¹². Сравнивая положение глагола в «самостоятельных» и «связанных» предложениях в скальдической поэзии с его местом в главных и придаточных предложениях в немецком языке, Кун относит различие между двумя типами предложений к реликтам древнейших особенностей германского синтаксиса, возможно, обусловленным интонацией и ударением¹³. В исландской прозе XII—XIII вв., как и в современных скандинавских языках, различие между этими типами предложений уже утрачено: личная форма глагола не употребляется дальше второго места от начала, как в главном, так и в придаточном предложении.

Таким образом, характерные черты скальдического синтаксиса, более консервативного, чем прозаический, оказываются не инновациями, но архаизмами, использующимися как элементы поэтического стиля. В традиционное представление о синтаксисе скальдов, следовательно, можно внести уточнение — порядок слов внутри предложения отнюдь не противоестествен и произволен, но обусловлен нормами древнегерманского синтаксиса.

За исключением сказуемого в зависимых предложениях, другие члены предложения в основном употребляются в скальдической висе так же, как в прозе (или как в эддических размерах, например форнюрдислаге). Можно заметить, что самые синтаксически тес-

ные связи, образующиеся между подлежащим и сказуемым, между прилагательным и существительным в определительном обороте, между основой и определением в кеннингах, не часто разрываются скальдами. Как правило, элементы этих синтаксических групп помещаются в тексте последовательно, а если и разъединяются, то обычно членами того же предложения (в стихах Арнора Скальда Ярлов, например, контактно располагаются 200 из 300 подлежащих и сказуемых, 150 из 250 прилагательных и существительных¹⁴).

В независимых предложениях сказуемое часто занимает то же положение, что и в прозе. Перед ним никогда не используется вставное предложение. В связанных предложениях сказуемое тоже обычно употребляется перед тем, как вводится новое предложение. На строго определенных позициях в строке ставится и подлежащее¹⁵. Предсказуемость расположения главных членов предложения в висе не могла не облегчать ее восприятия. Тем не менее, по сравнению с прозаическим порядком слов, в поэзии скальдов чаще применяется инверсия, например, глагол может встречаться перед существительным, а не после него. Как правило, инверсия сказуемого по отношению к подлежащему вызвана тем, что первое место в предложении занято второстепенным членом предложения — дополнением, обстоятельством и т. д. Трудно судить, обусловлена ли эта инверсия требованиями метрики или желанием добиться большей экспрессивности.

Если строение предложений в висе, сочиненной дротткветтом, достаточно просто, то их распределение внутри полустрофы уникально по своей сложности в средневековой литературе Европы. Впечатление эзотеричности скальдического синтаксиса создается благодаря тому замысловатому синтаксическому орнаменту, который образуется переплетающимися и вставными предложениями.

Принято считать, что противоестественность расположения предложений в строфе вызвана необходимостью соблюсти законы метрики: строго определенное число слогов в пределах строки, тройные аллитерации, пары полных и неполных рифм¹⁶. На это можно возразить, однако, что во многих размерах, еще более жестко регламентированных и насыщенных звуковыми повторами, чем дротткветт, например в рунхенте, скальды справлялись с требованиями метрики, не прибегая к особенно изощренному синтаксису.

Переплетение предложений в дротткветте относили также к сознательно используемым художественным приемам, объясняя и стремлением скальдов добиться одновременного восприятия образов¹⁷, и желанием мысленно удержать несколько представлений и ситуаций¹⁸, и «гениальным насилием над языком», произведен-

ным с целью добиться «напряжения» между разделенными элементами предложений и подчеркнуть их единство¹⁹. Происхождение особенностей скальдического синтаксиса связывали также с «преднамеренной темнотой магической поэзии»²⁰. Наконец, как уже упоминалось, М. И. Стеблин-Каменским было высказано предположение о том, что переплетение предложений восходит к хорошему или амебейному исполнению дротткветтных хвалебных песней и сохраняется в историческое время в качестве стилистического «реликта», обусловленного формальной гипертрофией и исключительной консервативностью скальдического стиля²¹. Хотя первоначально обычай переплетать предложения возникает в хвалебной поэзии, с течением времени он распространяется и на отдельные висы (о различиях в синтаксической организации драп и отдельных вис см. ниже).

Большинство ученых считают, что воспринимать на слух поэзию, сочиненную дротткветтом, могли только или сами скальды²², или аудитория, достаточно искушенная во всех деталях скальдической техники²³, и утверждают, что дротткветтные висы не предназначались для единичного исполнения, но заучивались наизусть и затем расшифровывались²⁴. Тем не менее трудно представить себе, что поэзия скальдов могла бы сочиняться, передаваться в устной традиции, восприниматься при исполнении и просуществовать в течение пяти веков, если бы не была понятной аудитории.

Более естественным было бы предположить, что синтаксическая организация висы, подобно фразеологической и метрической (см. выше), управлялась определенным набором правил, регулирующих распределение предложений в строфе, которые воспринимались скальдами из древнегерманской поэтической традиции, были известны аудитории и облегчали сочинение и понимание. Современные исследователи выделяют в скальдической поэзии X—XI вв. практические приемы, возможно, помогавшие скальдам справляться с совокупными требованиями метрики, синтаксиса и фразеологии²⁵, допуская, что «многие правила, организующие строку дротткветта и кажущиеся нам необъяснимыми, находили оправдание в устной манере исполнения»²⁶. Вполне вероятно, что восприятие синтаксической организации дротткветтной поэзии на слух облегчалось и способом ее исполнения: эмфатической артикуляцией, изменениями в акцентуации, громкости²⁷. Нельзя исключать также, что вставные, вводные и вплетающиеся предложения выделялись при произнесении интонацией, высотой тона²⁸ или особыми модуляциями голоса, дополнительными акустическими приемами, паузами²⁹.

В сагах часто упоминается об исполнении скальдических стихов, но не говорится о том, как именно это происходило. Уникальный во всей древнеисландской литературе эпизод, проливающий некоторый свет на способ произнесения скальдической поэзии, содержится в «Саге о людях из Озерной Долины», в которой рассказывается о том, как Торстейн Ингимундарсон посылает своего пастуха наблюдать за соседней усадьбой. «Торстейн увидел своего пастуха и сказал: “Иди в Асс и постучи в дверь, и заметь, как скоро кто-нибудь подойдет, а в это время говори висы (ok kveð meðan vísu) <...>”. Пастух отправился в Асс и постучал в дверь, но никто не подошел, пока он не произнес двенадцать вис (en hann hafði kveðit tólf vísur) <...>. Пастух явился назад и сказал Торстейну, сколько вис он произнес (hvé margar vísur hann hafði kveðit). Торстейн ответил ему, что он простоял снаружи достаточно, чтобы много событий могло произойти внутри дома»³⁰.

Даже этот единственный в своем роде эпизод немного сообщает нам о том, как сочинялась и исполнялась скальдами их поэзия. Если произнесение скальдических стихов могло использоваться для определения времени, то можно представить себе, что оно характеризовалось строго определенным ритмом и фиксированным темпом — в сагах не упоминается о медленном или быстром произнесении вис³¹. Глагол *kveða* «говорить» в приведенном контексте едва ли указывает на исполнение стихов вслух и, тем более, на пение вслух; скорее всего, пастух произносил висы про себя. Нигде в сагах не говорится о том, что скальды пели свои стихи или сопровождали их музыкальным аккомпанементом³². Глагол со значением «петь» (*syngja*), использующийся в ранней поэзии скальдов для обозначения звука, производимого оружием (или зверем), никогда не употребляется в описании того, как произносилась сама скальдическая виса. Все глаголы, которые применяются в контекстах, связанных с исполнением стихов скальдов, или принадлежат к *verba dicendi*: *kveða*, *mæla*, *segja* «говорить, сказать, произносить», или обозначают процесс произнесения: *bera framm*, *foera (framm)*, *flytja framm* «продвинуть вперед, преподнести»; а определяющие их наречия обычно описывают громкость или качество речи: *kveða hátt* «говорить громко», *vel kveðit* «хорошо сказано», *bera framm / flytja framm sköruliga* «преподносить искусно»³³.

Итак, то немногое, что нам известно, не позволяет реконструировать способы исполнения и восприятия дротткветтной поэзии. Приходится заключить, что единственное свидетельство, которым мы располагаем, — это сами висы дротткветта. Однако до тех пор, пока функции и распределение синтаксических структур в стихах

скальдов останутся непроясненными, мы будем обречены пребывать в области догадок и предположений.

Нет сомнения в том, что порядок предложений в дротткветтной строфе, как и расположение слов, не произвольно, но подчинено строгим законам. Например, во втором хельминге, как установил Ханс Кун, не допускается более сильного синтаксического членения, чем между самими хельмингами (если полустрофы соединены союзом, то во второй предпочтение отдается вставным предложениям)³⁴. Главное предложение никогда не вставляется в придаточное и не помещается перед ним — для соблюдения норм скальдического синтаксиса достаточно даже, если перед придаточным употреблено одно слово, принадлежащее главному предложению, будь то наречие или личная форма глагола:

галл, en (maðr of mīnna
maðr býr of þrek) varða
hungr frá austr (an yngvi),
Eysýslu lið, þeyja.

(BI 269, 6⁵⁻⁸)

«бежало, но (многие люди
имеют меньшую мощь) голод волков,
я слышал, на востоке (чем конунг)
войско Эйсюслы, утолен».

В приведенном хельминге, сочиненном скальдом Оттаром Черным, сказуемое главного предложения «бежало» (gaðn), открывающее полустрофу, отделено от подлежащего «войско» (lið), занимающего четвертую строку, двумя вставными переплетающимися предложениями. Границы предложения, как это чаще всего бывает в поэзии скальдов, совпадают с границами строки³⁵ (ср. третью и четвертую строки, где заканчиваются вставные предложения: «Многие люди имеют меньшую мощь, чем конунг» и «Но голод волков, я слышал, на востоке утолен»). В хельмингах граница между предложениями всегда проходит между внутренними рифмами — хендингами (ср. процитированную полустрофу Оттара, где каждую пару рифм составляют слова, принадлежащие к разным предложениям)³⁶, напротив, в аллитерацию, как правило, включаются члены одного предложения (ср. первые две строки)³⁷.

В заключительных строках приведенной полустрофы аллитерируют, вопреки обыкновению, члены разных предложений, что можно объяснить особенностями синтаксического строения всего хельминга в целом. В нарушение почти не знающего исключений закона переплетения предложений, согласно которому третье предложение начинается не раньше, чем заканчивается одно из двух первых³⁸, в процитированной строфе все три переплетающихся предложения начинаются в первой строке, и лишь одно из них заканчивается в предпоследней, другие же два — в последней. При-

сутствующее здесь деление строки на три части (ср. первую строку) тоже не вполне обычно для скальдического стиха (по Райхардту в 963 хельмингах встречается всего 38 трехчастных строк³⁹); как правило, в краткой строке сталкивается не более двух предложений.

Приведенная выше полустрофа дает пример сложного сочетания основных типов расположения предложений в дротткветтной висе: переплетение (abab), последовательность (ab, abc) и вставка (aba). Распределение предложений в ней можно обозначить как последовательность с переплетением и вставкой (abcbscab).

Разнообразие видов синтаксической организации хельмингов, включающих переплетающиеся, вставные и последовательные предложения, достигает полусотни, частотность их варьируется от века к веку. Еще Э.А.Кок приводил статистические данные в пользу того, что распределение предложений у Сигвата сложнее, чем у Браги⁴⁰, К.Райхардт же заметил, что наиболее замысловатые типы расположения предложений в дротткветтной висе преобладают в X веке⁴¹. Сравнение методов К.Райхардта, Финнура Йоунссона и Э.А.Кока было произведено в недавнее время Дайаной Эдвардс, которая не только установила расхождения во взглядах этих ученых на скальдический синтаксис, но и продолжила начатое Райхардтом на примере стихов скальдов IX—XI вв. исследование распределения предложений на исчерпывающем материале всей сохранившейся поэзии скальдов⁴². Ниже мы попытаемся проследить эволюцию основных типов распределения предложений в течение всего времени существования скальдической традиции, ограничивая наш анализ изданием Финнура Йоунссона (именно на него мы опираемся во всей книге), но привлекая по мере необходимости сравнительные данные К.Райхардта и Д.Эдвардс⁴³.

Число хельмингов, взятое за 100%, хронологически распределяется в драпах и отдельных висах следующим образом:

	драпы	отдельные висы
IX—X вв.	600	363
XI в.	811	482
XII в.	776	244
XIII в.	354	310
XIV в.	416	182

1. Во все века и в драпах, и в отдельных висах реже всего мы находим *строфы, целиком занятые одним предложением* (см. график 1). Два хельминга висы синтаксически соединены, так что члены одного и того же предложения располагаются в обеих полустрофах, например:

Pessu næst ens kæra Kristi
kenning tók um bygd at renna,
líf-þjónandi lærisveina
leitar, finnr, ok þar með veitir
blindum, hrjúfum, dumbum, daufum,
dauðum, krömdum, ærum, lqmdum
augu, græðing, orð, at hlýða,
andir, heilsu, vizku, at standa.

(В II 402, 46)

«Потом стал дорогой Христос
учение распространять в городах;
учеников, жизнью служащих, искал,
находил и при этом давал слепым,
прокаженным, немым, глухим,
мертвым, больным, умалишенным,
расслабленным — глаза, исцеление,
речь, слух, дыхание, здоровье,

мудрость, движение».

Приведенная строфа принадлежит одному из самых известных скальдов — Эйстейну Асgrimссону, автору поэмы «Лилия», сочиненной не дротткветтом, но хрюнхентом (см. подробнее в разделе о поэзии скальдов после христианизации). Тип синтаксической структуры, употребленный Эйстейном, почти не встречается до XIV в.: в IX—X вв. он используется в 0,1% хельмингов, в XI—XII вв. исчезает, но вновь появляется в XIII и XIV вв. (0,2 и 1,3% хельмингов)⁴⁴.

К разновидностям этого типа синтаксической организации можно условно отнести примеры, в которых одно предложение целиком занимает две (в единичном случае — три) строфы. До XIV в. подобные образцы нам не известны совсем, а затем мы находим их крайне редко и в основном в дротткветте (0,5%, ср., однако, строфы 93—94 «Лилии», сочиненной хрюнхентом).

2. (А) Более распространенный тип синтаксической структуры (11,4%) составляют *полустрофы, целиком занятые одним предложением* (см. график 2). Может показаться, что это — самый простой вид организации полустрофы, однако именно в нем преобладают наиболее сложные и протяженные кеннинги, используется инверсия, разрываются тесные синтаксические связи⁴⁵ (ср. пример, приведенный в начале главы из «Драпы шума битвы», принадлежащей Торбьёрну Хорнклови). Создается впечатление, что таким образом скальды стремятся «компенсировать» простоту в расположении предложений. В IX—X вв., когда более замысловатые синтаксические орнаменты еще не были введены в широкое употребление, этот вид организации висы использовался относительно часто (16%); позднее, в XI в., когда были освоены более сложные типы, его применение внезапно сократилось (5,7%); в следующие три столетия приблизилось к средней норме (в XII в. — 13%; в XIII в. — 11,7%; в XIV в. — 12,9%). Предложения, целиком заполняющие полустрофу, преобладают в драпах (13,6%, по сравнению с 7,9% — в отдельных висах), однако в XI в. чаще встречаются в отдельных висах, когда соотношение незначительно меняется (5,5 % — в драпах; 5,8 % — в отдельных висах).

3. (B) Еще шире (см. график 3) по сравнению с первыми типами синтаксической организации строфы распространена в поэзии скальдов *последовательность предложений* (Anreihung — «нанизывание» в терминологии Константина Райхардта⁴⁶). Как и в двух первых случаях, предложения завершаются, не прерываясь, причем в полустрофе их может быть два или более. В приведенной ниже висе Кормака, например, хельминг состоит из трех последовательных предложений:

Brim gnýr, brattir hamrar
blálands Haka standa,
alt gjalfr eyja Þjálfa
út líðr í stað, víðis.

«Море ревет, вздымаются крутые валы
синей страны Хаки (= моря),
все волны у островов Тьяльви
откатываются обратно в глубину».

(B I 78, 37)

Это наиболее простой для восприятия вид синтаксической организации полустрофы, максимально близкий к прозе и самый частотный в дротткветте (28,6%). Число хельмингов, занятых последовательными предложениями, постоянно возрастает (за исключением XII в.), пока не достигает максимума в XIV в. (44,7%). В простейшем случае каждое из *двух предложений занимает по две строки*, что особенно распространено в IX в. (16,3%) и в XIII в. (16%), но, как можно предположить, по разным причинам: в IX в. этому типу синтаксической структуры еще нет альтернативы, так как не освоены более сложные виды; в XIII в., когда появляется стремление к простоте стиля, отчасти обусловленное распространением христианской поэзии (см. ниже), — это реакция на формальную переусложненность предшествующего периода.

Число полустроф, занятых *тремя предложениями* (тип abc), увеличивается от века к веку (IX—X вв. — 2,2%; XI в. — 8,9%; XII в. — 5,1%; XIII в. — 7,5%; XIV в. — 11,3%). Последовательность *четырех* (тип abcd) и *пяти* (тип abcde) *предложений* остается относительно редкой (3,1% и 0,4% соответственно), что можно объяснить замкнутостью границ хельминга, в который трудно вместить более трех даже самых простых предложений. Однако и эти, первоначально редко встречавшиеся, типы синтаксической организации постепенно становятся все более частотными, очевидно, за счет уменьшения числа различного вида переплетений, характерных только для дротткветтных стихов.

Последовательность предложений значительно чаще используется в отдельных висах (28,2%), чем в драпах (24,7%), во все столетия, кроме XIV в., когда в драпах оно встречается в 44%, в отдельных висах — 37,9%. Хельминги, состоящие из двух последователь-

ных предложений (схема ab), преобладают в драпах (всего 17,2%, из которых 10,5% — дистихи, т. е. каждое предложение укладывается в две строки), но не в отдельных висах (14,1%, из которых 9,6% — дистихи). Напротив, схемы, включающие три предложения или более, чаще применяются в отдельных висах (8,3% — тип abc; 5,2% — тип abcd), чем в драпах (5,7% — тип abc; 1,6% — тип abcd).

4. (C) В следующем типе синтаксической организации, условно называемом «вставкой» (Einschiebung — в терминологии К. Райхардта⁴⁷), главное предложение состоит из двух частей, между которыми целиком вклинивается другое предложение, как, например, в следующей полустрофе Гуннлауга:

nú's svanmærrar (svíða
svört augu mér) bauga
lands til lýsi-Gunnar
lítil þorí at líta.

(В I 188, 12)

«Не нужно мне теперь смотреть — у меня
темнеет в глазах — на лебединопрекрасную
Гунн света земли запястья (= женщину,
или «сияющую Гунн земли запястья»)».

Вставка, подобная приведенной выше или (еще чаще) занимающая всю предпоследнюю строку хельминга и первую половину последней, употребляется примерно в половине всех полустроф X—XI вв.: 410 случаев из 998, в то время как переплетение предложений применяется в 206 примерах, причем в 44 хельмингах переплетение сочетается со вставкой⁴⁸ (см. график 4).

Полустрофы, включающие вставные предложения, уступают по частотности только последовательности предложений (21,6%). Особенно широко этот тип синтаксической организации распространяется в IX—X вв. (25,2%), в XIV же веке используется относительно редко (15,9%). Скальды отдают предпочтение простейшему виду вставки (aba): IX—X вв. — 22,7%; XI в. — 16,6%; XII в. — 19,6%; XIII в. — 20%; XIV в. — 14,5%. Кроме того, встречается двойная вставка абаса, которая употребляется в основном в XI и XII вв. (соответственно 2,3% и 2,4%), а также рамочная конструкция с двумя вставными предложениями abcba, применяющаяся еще реже (в среднем — 0,9%).

Если рассматривать весь корпус скальдической поэзии в целом, то приходится признать, что вставка часто появляется и в отдельных висах (20,7%), и в драпах (19,4%). В XI, XII и в XIII вв. мы несколько чаще находим ее в драпах (в XI в. — 18,8% по сравнению с отдельными висами 15,8%; в XII в. — 22,6% и 19,3%; в XIII в. — тип aba используется в драпах 20,1%; в отдельных висах — 17,7%, см. график 4).

Распространенность в скальдической поэзии вставных предложений можно попытаться объяснить их функцией. Скорее всего,

они не только были удобны в качестве метрически компактных заполнителей фьордунгов, но и играли определенную роль в актуальном членении полустрофы. Если вся полустрофа составляла тему, то рема (именная: причастие II или инфинитив, или глагольная: часть сказуемого + дополнение) помещалась в последнюю строку. В отдельных случаях тем самым производилось впечатление одновременности действия — в непосредственной близости сталкивались два сказуемых. В заключительной строке двустипия из «Драпы о Плациде», например, соседство сказуемых, которые можно назвать антонимичными — *þegjum* («умолкаем») и *segja* («сказать»), придает ей особую экспрессивность:

þa munk yðr, þats ófir «тогда я намереваюсь — что грозит вам
yfir — þegjum nú — segja. «свыше — теперь же мы умолкаем — сказать».
 (В I 607, 3)

Эффект синтаксического ожидания — в заключительной строке, появление которой было «отложено» из-за вставки, восполняется информативная и/или грамматическая «недостаточность» предшествующих строк, например, добавляется описательная деталь, необходимая часть кеннинга или составного сказуемого (как в приведенном выше фрагменте).

5. (D) *Переплетение предложений* (*Verschlingung* — в терминах К. Райхардта⁴⁹) ограничено исключительно поэзией скальдов и составляет наиболее примечательную черту ее синтаксиса (см. график 5). Это — наиболее сложный и, очевидно, действительно затрудняющий восприятие, а также сочинение, скальдической висы тип синтаксической организации строфы, когда разъединяются не одно, как в предыдущем типе, а два предложения, которые переплетаются друг с другом (abab):

<i>Leyg rýðr ætt á ægi</i>	«Пламя обагрят родич на море
<i>Óláfs skipa sólar</i>	Олава солнца кораблей (= меч)
<i>(ylgr brunar) hvatt ens helga</i>	(волчица мчится) быстро Святого
<i>(hrægjörn í spor ornum).</i>	(кровожадная по следам орлов)».

(В I 452, 5)

В процитированной полустрофе Эйнара Скуласона предложение «кровожадная волчица мчится по следам орлов» разделено на две части и вставлено между компонентами главного предложения «родич Олава Святого обагрят пламя солнца кораблей (= меч) на море», в котором компоненты группы подлежащего («родич Олава Святого») и составные части кеннинга («пламя солнца кораблей») также разъединены и переплетены между собой. Заметим, что при

переплетении главные члены предложения: подлежащее и сказуемое, а также существенное для восприятия смысла прямое дополнение, выраженное кеннингом, попадают в первый фьордунг, «оторванными» оказываются слова, менее важные для проникновения в содержание полустрофы: прозвище конунга Олава — «Святой» и обстоятельство «быстро», которое с равной уместностью может быть отнесено и к главному, и к вставному предложению, создавая эффект *áðð koinob* (см. ниже).

Переплетение — четвертый по частотности тип синтаксической структуры полустрофы (13,3%). Помимо наиболее распространенной основной схемы (abab), использующейся в среднем в 5,8% хельмингов и еще чаще — в XII и XIII вв. (соответственно 7,5% и 6,1%), встречаются также типы: ababa (4,3%), ababab (1%) и abababa (0,5%). Переплетение всегда преобладает в драпах (19%) и реже употребляется в отдельных висах (13,8%, ср. график 5).

Функция переплетения, как можно предположить, также связана с актуальным членением полустрофы: «откладываются» синтаксические ожидания двух (или более) предложений, как, например, в следующем фрагменте из поэмы Арнора, сочиненной хрюнхентом (abcdece):

Vafðir lítt, en vendir bifðusk,
(varta hrökk, en niðr nam sökva)
geystisk hlýr, en hristi bára,
(hrími stokkin), búnar grímur.

(B I 307, 4)

«Ты мало колебался, но мачты трещали;
закачался край штевя и стал погружаться;
штевень оторвало, и волна поколебала,
имеем обрызганный, золоченые
<звериные> головы (морды?).»

Можно предположить, что в приведенном примере синтаксическая организация, как и нагнетание глаголов со значением «колебаться» (4 в четырех строках), употребляется для создания определенного стилистического эффекта. Как считает Д.Эдвардс⁵⁰, причисляющая эту строфу к другому синтаксическому виду — последовательность предложений (см. тип 3), в ней искусно передано движение моря в непогоду, противопоставленное состоянию «непоколебимой решимости» прославляемого в поэме конунга, который «мало колебался».

6. (BC, BD, CD, BCD) В результате сочетания основных видов синтаксической организации получаются производные смешанные типы, не всегда более сложные, чем главные. Например, сочетание последовательности предложений со вставкой (BC; см. график ба) едва ли труднее для восприятия, чем любые виды, включающие переплетение (BD, CD, BCD). Не случайно самым распространенным видом в дротткветте (15,8 %) оказывается именно этот вид

синтаксической организации — тип абса, который отличается от простой вставки только тем, что в нем два последовательных вставных предложения, а не одно, ср. полустрофу Хакона Доброго:

Vel launa mér mínir
menn, æxlum styr þenna —
hríð vex Hamðis klæða,
hodd ok rekna brodda.

«Хорошо отплатят мне мои люди,
— мы ведем этот бой, —
растет буря одежды Хамдира (= битва),
за мои сокровища и широкие копыя».

(В I 54)

В XI в. — времени расцвета скальдических формальных канонов — этот тип синтаксической организации захватывает пятую часть всего корпуса дротткветтных хельмингов. Напротив, в XIV в., когда в христианской поэзии скальдов возникает тенденция к простоте стиля, он начинает употребляться относительно редко (9,9%). Чаще всего сочетание последовательности предложений со вставкой (BC) используется в отдельных висах, что особенно заметно в IX—X вв. (1,1% — драпы и 2,7% — отдельные висы), в XII в. (11,6% — драпы и 22,1% — отдельные висы) и в XIII в. (1,7% — драпы и 3,2% — отдельные висы).

Смешанные типы синтаксической структуры с переплетениями, осложняют сочинение и восприятие скальдической висы и, возможно, поэтому встречаются относительно редко. Исключение составляет *вставка с переплетением* (график 6б; CD, в среднем 5,5% примеров), в которой, как в следующем хельминге из «Путеводной песни», в два переплетающихся предложения вставлено третье:

Mœðask mér á óði,
mest þarf hóf at flestu,
(brands hefr þú til enda)
orðvörp (kveðit dröpu).

«Утомилось от поэзии, наибольшая
умеренность правит миром, — *посланник*
мечей (= муж, т. е. сам автор) — *мое оружие*
слов (= язык) — до конца сказал драпу».

(В I 633, 44)

Этот вид синтаксической организации превалирует в хвалебных песнях (7,1%, по сравнению с отдельными висами — 5,8%), за исключением IX—X вв. (1,1% — в драпах и 2,7% — в отдельных висах). В целом вставка с переплетением чаще всего употребляется в XI в. (8%) и, подобно всем сложным типам, относительно редко — в XIV в. (3,5%).

Другой производный вид — *последовательность предложений с переплетением* (график 6с; BD) — в целом чаще появляется в отдельных висах (4,1%), чем в хвалебных песнях (3,2%): в IX—X вв. (2,7% — в отдельных висах и 1,1% — в драпах), в XIII в. (3,2% и 1,7% соответственно) и в XIV в. (4,4% и 2,9% соответственно).

Более сложный тип — *сочетание последовательности предложений со вставкой и переплетением* (график 6d; BCD) — встречается еще реже (в среднем 0,7%); число хельмингов подобной структуры незначительно увеличивается в XI в. (1,2%). Синтаксические структуры этого вида несколько чаще применяются в отдельных висах (1% — 22 хельминга), чем в драпах (0,8% — 19 хельмингов). Можно заметить, что производные типы с переплетением повторяют судьбу использованной в них основной структуры — переплетения.

Смешанные типы синтаксической организации строфы имеют неоднозначные функции. Переплетение предложений или включающие его производные типы не только не облегчают сочинение и восприятие скальдической висы, но представляют собой дополнительное формальное осложнение, позволяющее автору проявить свое мастерство. В отдельных случаях скалды, возможно, стремились не упростить понимание, но, напротив, затруднить его. По-видимому, некоторые особые приемы скальдической техники были непосредственно направлены на сокрытие смысла: например, тмесис, с рассказа о котором мы начали эту главу, или изошренные переплетения предложений, или сложные способы именования, такие, как *ofljóst* (см. выше в главе о поэтическом языке).

В представлении скальдов поэзия отнюдь не ассоциировалась с простотой. Вспомним о знаменитом эпизоде из жизни конунга Харальда Сурового, сначала сказавшего вису в эддическом размере — форнюрдислаге, затем добавившего, что она была плохо сложена, и сочинившего строфу в дротткветте с переплетением предложений и кеннингами. Поскольку известно, что сфера употребления эпических размеров ограничивалась повествованием о героическом прошлом, а виса Харальда была посвящена актуальному настоящему, то, как можно предположить, эпический стих и стиль был для нее функционально неприемлем. Вместе с тем приведенный эпизод, очевидно, свидетельствует также о том, что представление скальдов о поэзии было связано со сложностью стиля и формальной изошренностью. В изысканных размерах, сложнейших звуковых узорах, в замысловатых синтаксических орнаментах проявляли скалды свое новаторство в области формы. Варьируя синтаксические структуры стихов, сочетая разные типы переплетающихся, вставных и последовательных предложений, но не выходя при этом за рамки освященного традицией канона, вносили они индивидуальный авторский вклад в формальную организацию висы.

Сохранились сведения о том, сколь высоко ценились синтаксические орнаменты самими скальдами. Снорри Стурлусон не только признает вставные предложения приемом скальдической техники, но и относит их к особым размерам, стилизуя особенности синтаксической организации и, скорее всего, считая их нормативными. В «Перечне размеров» Снорри приводит примеры переплетения предложений (*stál*): «вставка» (*stælt Ht. 12*) — первая и четвертая строки хельминга объединены синтаксически (*sér um tal*), так же как и вторая и третья, образующие независимое высказывание⁵¹ (подобную синтаксическую структуру можно условно обозначить: *aba/cdc*). Кроме того, Снорри упоминает не только хельминги, образованные последовательными переплетающимися предложениями, которые завершаются вставкой в последней строке (*hjástælt Ht. 13* — тип синтаксической организации: *ababc/dedf*), но и разновидность организации строфы, в которой синтаксически связаны первая и восьмая строки (*lánglǫkur Ht. 14* — рамочная структура с последовательными предложениями: *abcb/deda*), а также пример с вплетенным пояснением (*tilsagt Ht. 25*)⁵².

Размер под названием *stælt* упоминает также Олав Белый Скальд в «Третьем грамматическом трактате» в разделе под заголовком о парентезе⁵³. В «Четвертый грамматический трактат» размер со вставным предложением (*stælt*) и размер *lánglǫkur* включены в раздел об антитетоне с комментарием о красоте первого: «и это самый красивый размер» (*ok er þat hinn fegrsti háátttr*)⁵⁴. Мы не располагаем другими сведениями об эстетическом восприятии скальдами переплетенных и вставных предложений, но их распространенность (три пятых всего скальдического корпуса⁵⁵) сама по себе знаменательна.

Тем не менее представление о хаотичности, переусложненности скальдического синтаксиса оказывается если не вполне неоправданным, то во всяком случае преувеличенным. Приведенные нами статистические данные свидетельствуют о том, что почти в двух третях всех хельмингов дротткветта используются относительно простые для восприятия виды последовательных и вставных предложений (изолированно или во взаимодействии)⁵⁶. Типично скальдический прием переплетения предложений содержится менее чем в четверти всех примеров; но и здесь главные члены предложения обычно не разъединяются, компоненты разорванного предложения употребляются в предсказуемых частях полустрофы и обычно связываются аллитерацией. Как и отдельная строка, в которой почти не встречаются элементы трех предложений, хельминг не выдерживает переплетения трех предложений

одновременно. Как уже говорилось, третье предложение почти никогда не начинается раньше, чем заканчивается одно из двух первых. Вставные предложения занимают строго определенные позиции в строфе и не только не отвлекают внимания слушателей от того главного, о чем говорится в строфе, но, напротив, позволяют расположить все сообщаемое в висе таким образом, чтобы дать аудитории возможность сосредоточиться на наиболее семантически нагруженных синтаксических «блоках».

Подобно тому как за каждым типом синтаксической организации закрепляется строго определенная функция, в каждой строке хельминга решается своя композиционная задача: в первой строке предложения вводятся, во второй — продолжаются или заключаются, в третьей — даются новые предложения и/или их компоненты, в четвертой — все элементы разорванного орнамента складываются воедино и находят завершение. Эти правила неукоснительно соблюдаются скальдами, их незыблемость признается аудиторией.

Вне сомнения, скальды предъявляют разные требования к синтаксической организации драп и отдельных вис, что подтверждается, в частности, приведенными нами графиками. По сравнению с драпами в отдельных висах преобладают более простые виды расположения предложений, например, последовательность и/или вставка, тогда как одно предложение, занимающее хельминг, или переплетения, а также включающие его смешанные виды используются реже. Вполне возможно, это несходство в синтаксической организации отдельных вис и драп связано с различием в условиях их сочинения и исполнения. Напомним, что отдельные висы отличаются от драпы уровнем канонизованности. Они цитируются в сагах как непосредственно вызванные описываемыми в прозе событиями, выдаются традицией за сочиненные на случай и допускают отклонения от скальдических канонов (см. выше в главе о стихе). В противоположность отдельной висе, драпа представляет собой конвенциональную «парадную» форму, создавая которую, скальд стремится продемонстрировать свое мастерство. Она складывается до исполнения, скорее всего, предварительно репетируется и требует полного внимания от слушателей, которым надлежит проникнуть в сложную композиционную структуру, чтобы понять ее.

Многие эпизоды в сагах говорят о том, что скальдическая драпа не всегда могла быть немедленно оценена аудиторией. Так, конунг, выслушавший в свою честь хвалебную песнь, часто спрашивал других скальдов о том, хорошо ли она сочинена. Вместе с тем саги содержат указания на то, что и отдельные висы не обязательно могли быть разгаданы слушателями в момент их произнесения.

Приведем как пример знаменитую вису Гисли (№ 8), в которой он, как обычно предполагают, признается, что убил Торгрима. Напомним, что в «Саге о Гисли» рассказывается о том, как сестра Гисли Тордис тотчас запомнила эту вису (*þat þegar vísuna*), а затем отправилась домой, чтобы разгадать ее смысл (*hefir ráðit vísuna*)⁵⁷. Истинный смысл висы Гисли, намеренная сложность которой обусловлена не только ее синтаксической организацией, но и замысловатой фразеологией и, в частности, кеннингом, вероятно, прячущим имя Торгрима, навсегда останется для нас неразгаданным, так же как и «детективный» сюжет саги.

Драпы и отдельные висы в большей степени различаются своей синтаксической структурой, чем семантикой использованных в них вставных и переплетающихся предложений. Поскольку драпа, как известно, посвящалась восхвалению правителя, внимание скальда было сосредоточено в первую очередь на объекте прославления и его противниках (описываемых с помощью сложных именных иносказаний⁵⁸, многочисленных кеннингов), а также на их действиях (походах и битвах). Изображения действий, весьма стереотипные, не могли идти ни в какое сравнение с крайне изощренными способами обозначения героев, особенно посредством именных конструкций и кеннингов. Тем не менее для вставных предложений в драпах характерна субъективность содержания, в особенности для тех, что входят в семантические группы «поэтическая хвала», «просьба быть выслушанным», «подтверждение слышанного»⁵⁹. Как будет показано ниже (см. главу о панегирической поэзии), именно во вставных предложениях проявляется авторское присутствие в драпе.

В отличие от драпы, функционально направленной на объект, отдельные висы в сагах сосредоточены на субъекте, т. е. на самом скальде, а также на тех событиях, в которых он принимает непосредственное участие. Как правило, в них используются менее замысловатые кеннинги (за исключением таких стихов, например, как уже упоминавшаяся виса Гисли о Торгриме или разбираемая ниже в главе о любовной поэзии строфа Эгиля об Астерд), что компенсируется изощренными именными формами обращения. В отдельных висах широко употребляются однострочные вставки, обычно стереотипные, незначительные по содержанию, и редкие в драпах вставные предложения, распространяющиеся за пределы одной строки. Оба вида встречающихся здесь вставных предложений всегда передают субъективную информацию.

Вставные предложения, занимающие одну (часто третью) строку, в отдельных висах обычно содержат дополнительные, но не не-

обходимые сведения о тех событиях, о которых идет речь в хельминге, выражая субъективное мнение поэта. В драпах они тоже включают замечания в сторону, не всегда имеющие отношение к основной теме строфы. Обычно считается, что вставные предложения предоставляли скальду необходимые метрические и звуковые «условия», чтобы он мог закончить строфу⁶⁰. Вполне возможно, что это справедливо. Тем не менее обратим также внимание на то, как синтаксическая организация висы помогает максимально противопоставить ее основное содержание — «объективную» информацию и сосредоточенную в парентезах «субъективную» реакцию скальда. Синтаксические антитетические построения таким образом превращаются скальдами в художественный прием. Синтаксис же становится средством разделения субъективного и объективного, что, вне сомнения, облегчает восприятие скальдической висы.

Отдавая дань предельной конвенциональности формального канона, скальды выказывают индивидуальные пристрастия к отдельным видам синтаксической организации. В некоторых случаях выбор скальдом того или иного вида расположения предложений, по-видимому, зависел от его желания определенным образом представить содержание, усилив стилистическое или даже эстетическое впечатление, производимое висой. Поздние скальды, несомненно, отдавали себе отчет в том, что синтаксическую организацию строфы можно использовать как стилистическое средство. Снорри Стурлусон, например, возводит в особые размеры строфы, образованные шестнадцатью следующими друг за другом предложениями (*sextánmælt* — «шестнадцатисказанное» *Нт.* 9), и висы, где каждая строка занята отдельным предложением (*áttmælt* — «восьмисказанное» *Нт.* 10)⁶¹. Как уже говорилось (см. главу о стихе), правила Снорри носят не столько прескриптивный, сколько дескриптивный характер, — нигде в поэзии скальдов, кроме его собственных примеров, подобная синтаксическая организация последовательно не используется. Тем не менее хельминги, сходные с примерами Снорри, можно найти в поэзии и других скальдов:

Stall drapa, strengir gullu,
stál beit, en rann sveiti,
broddr fló, bifðusk oddar
bjartir, þengils hjarta.

(В 1317,7)

«Страх не поразил — тетива звенела;
сталь кусала, а кровь лилась;
наконечники копий летали; колебались
острия мечей яркие — сердце князя».

В приведенном фрагменте Арнора Скальда Ярлов главное предложение, где идет речь о бесстрашии героя, разорвано на части,

причем подлежащее и сказуемое помещены в первую строку хельминга, дополнение — в последнюю. Между ними вставлено пять простых предложений, кратко перечисляющих главные события битвы, — эффект напряженности и одновременности действий создается тем, что личные формы глаголов «сталкиваются» друг с другом в центре полустрофы (во второй и третьей строках). Важная роль в изображении событий принадлежит звуковой организации стиха: аллитерации на *st-*, *b-* и рифме, в особенности дополнительному адальхендингу в третьей строке (*brodd : odd*), где, согласно метрическому канону дротткветта, было бы достаточно консонанса⁶². Так средствами звукописи и синтаксиса подчеркивается смысловая полярность главного и вставных предложений и раскрывается основное содержание хельминга — рассказ о мужестве героя, проявленном им в кровавом бою.

Синтаксическая организация может использоваться и как стилистический прием лирики. Средствами синтаксиса чувство, изображаемое во вставных предложениях, отделяется от ситуации, о которой речь идет в остальной части строфы. В скальдических любовных стихах, исследованию которых посвящена отдельная глава нашей книги, о переживаниях автора обычно говорится во вставном предложении, остальная часть висы содержит описание ситуации. В стадиально поздней любовной поэзии, приближающейся к лирике, напротив, указание на ситуацию дается во вставном предложении, в то время как вся виса занята изображением чувства автора (см. ниже в главе о любовной поэзии анализ строфы об Эрменгарде Рёгнвальда Кали *B I 482, 5* или вис, приписываемых Магнусу Голононому *B I 402, 3—4*).

В драпах субъективные замечания скальда тоже обычно вытесняются во вставные предложения, что, несомненно, облегчает восприятие строфы, разъединяя две разные «темы» и отделяя субъективное от объективного. Особенно искусно этот прием употребляется в поминальных драпах. Например, в следующем хельминге констатация факта — гибель правителя (Харальда Сурового), о которой сообщается во вставном предложении, отделена от предложений, выражающих личное отношение автора (Арнора Скальда Ярлов) — «темно мне» и «потому что скальд (= я) не видит, кто совершит больше равных подвигов»:

*Myrkt's, hveit meira orkar,
mér, alls greppr né sérat,
(harðr's ór heimi orðinn
hrafngrennir) þrek jofnum.*

(*B I 325, 17*)

«Темно, кто больше совершит,
мне, потому что скальд не видит,
суровый кормитель воронов ушел
из мира — равных подвигов».

В приведенной висе, синтаксическую организацию которой можно описать как переплетение со вставкой (abacdb), разорванные части, принадлежащие к одному предложению, помещаются в идентичных позициях в соседних строках, т. е. «вертикально» друг под другом⁶³. Возможно, такое «вертикальное» расположение частей одного предложения, функционально сходное с epjambment, способствовало подчеркиванию синтаксических связей и тем помогало слушателям понять строфу. Несомненно, облегчало восприятие и то, что части разорванного предложения связывались аллитерацией (myrkt's mér). Не исключено, что в этом случае мы имеем дело с сознательно используемым структурным приемом.

В вертикальном расположении предложений ярче всего проявляется нелинейность организации скальдической висы, чему служат также и другие синтаксические средства, в частности прием *álfð koinob* («от общего» или «общий член»), состоящий в том, что какое-либо слово или словосочетание может быть отнесено более чем к одному предложению в хельминге⁶⁴. Например, в висе Арнора, где описывается столкновение его покровителей, топонимическое словосочетание — «у Раудабьёрга» помещено в конец хельминга и тем сделано равно уместным в контексте любого из трех предложений, образующих полустрофу (которую можно причислить к смешанному типу: последовательность предложений со вставкой — abcb):

Nær réðusk ástmenn órir,
eldhríð es varð síðan
— öld fekk mein en milda
morg — fyr Raudabjörgum.

(B I 320, 20)⁶⁵

«Почти уничтожили друг друга дорогие мужи,
как случилась тогда метель мечей (= битва),
— великодушные люди причинили
много ущерба — у Раудабьёрга».

В подобных примерах стремиться расположить слова в «прозаическом» порядке или снабдить их знаками пунктуации значит не только не прояснить смысл, но, напротив, затруднить понимание содержания, доступного устному восприятию. В тех случаях, когда словосочетание может быть отнесено к любому предложению в хельминге или ко всему хельмингу, особенно ясно видно, сколь принципиально «нелинейна» его организация и как средствами синтаксиса скальды создают впечатление многомерности висы, раздвигая ее границы.

Современным исследователям и ценителям скальдической поэзии, привыкшим мыслить в категориях последовательности, линейности организации произведений словесности, синтаксическая структура стихов скальдов кажется хаотичной, возможно, по-

тому, что они пытаются «мерить» их синтаксис чуждой ему мерой, подходя к нему с требованиями другой культуры. В противоположность современным ученым, стремящимся «развернуть» вису в линейной последовательности, а именно это делается в изданиях, снабжающих текст скальдических стихов прозаическими подстрочниками (так называемыми *skyringar*), сами скалды и их слушатели воспринимали поэзию нелинейно, имея при этом свои «опоры», в том числе и синтаксические, в понимании смысла. Содержание висы, очевидно, схватывалось аудиторией целиком и не нуждалось в дешифровке. Понятно поэтому, что и любой перевод скальдической поэзии на другие языки не может не быть невольной иллюзией, так как неизбежно окажется сделанным с позиций линейного синтаксиса.

Вне зависимости от содержания — прославления, хулы, описания мифологических картин на щите, изображения чувства, — скальдическая строфа не представляет события в линейной последовательности, но собирает мозаичные картины отдельных ситуаций или образов. Если последовательность, хронологическая или логическая, все же возникает, то, как правило, на уровне более высоком, чем отдельная полустрофа. Приемы синтагматического развертывания не используются в скальдической виси, строящейся по принципу не соединения, но выделения составных частей, часто вполне автономных и никак эксплицитно не связанных. Самостоятельность фрагментов ведет к отсутствию как единого «центра текста» (не всегда можно догадаться о том, какое предложение в виси является главным), так и единого сюжета, развивающего определенную тему. Развитие сюжета в единой пространственно-временной последовательности не реализуется не только на уровне целого, например хвалебной песни, но и на уровне отдельных контекстуально независимых эпизодов (строф).

Тем не менее едва ли можно усмотреть противоречие в древнеисландском обозначении поэтической речи как «связанной» (*bundit mál*), т. е. соединенной в жестком порядке аллитерацией и рифмой, или как слов, «скрепленных вместе» (*samföst orð*) в определенной последовательности теми же звуковыми повторами. В поэзии слова (и предложения) действительно были расположены в установленном порядке, в отличие от прозы с ее относительно свободным словорасположением (ср. обозначение прозы как *sundrlaus orð*, т. е. как «несоединенных, разделенных на части» слов). Несходство в формальной, в частности синтаксической, организации поэзии и прозы, несомненно, осознавалось и в древнеисландской культуре. Хотя в сагах часто упоминается о спонтан-

ном произнесении вис, легкость сочинения поэзии отмечается как нечто необыкновенное. В подтверждение уместно привести цитату из «Круга Земного»: «Сигват не был человеком, который говорил прозой (í sundrlausum orðum — “в несоединенных словах”) быстро, но стихи (skáldskapr — “скальдическая поэзия”) давались ему так легко, как будто это была обычная речь»⁶⁶.

Эстетика словесного творчества в дописьменную эпоху, когда бытовала поэзия скальдов, природа их вербального мастерства, сродни, как об этом не раз писали⁶⁷, изобразительному искусству эпохи викингов и, вероятно, обусловлена одним и тем же социальным заказом. Вспомним, что обязательным элементом германского зооморфного орнамента («звериного стиля») была так называемая «плетенка», сохранившаяся на деревянных предметах из погребений, разнообразных украшениях, резьбе кораблей. Едва ли не самый необычный образец применения орнамента дает слияние плетенки с графикой на скандинавских камнях, на которых начертаны рунические надписи, вписанные в туловища причудливо сплетающихся лентообразных зверей. Переплетающиеся линии скандинавских орнаментов напоминают узоры, образованные переплетениями предложений в скальдических висах⁶⁸. Синтаксическое орнаментальное оформление стиха воспроизводится в ритмической организации сложного линейного орнамента — в обоих отсутствует фактор времени. Как визуальный, так и вербальный орнамент, позволяющий скальдам избежать «оков линейного, управляемого временем синтаксиса»⁶⁹, предполагает одновременное восприятие, что при устном исполнении возможно, если принять предложенную М.И.Стеблин-Каменским гипотезу амебейности скальдических стихов (см. выше).

Плетенка играет формообразующую роль в скандинавском орнаменте с VI—VII по XI в. Самобытное изобразительное искусство угасает в XII—XIII вв., когда на смену ему приходит романский стиль. Эволюция скандинавского орнамента в общих чертах сходна с эволюцией скальдического синтаксиса.

Можно попытаться наметить эволюцию синтаксической организации в эддической, ранней скальдической и, наконец, классической поэзии. Сравнение эддической «Песни о Хюмире», для которой характерны и другие черты скальдического стиля (см. выше в главе о стихе), с «Драпой о Рагнаре» — хвалебной песнью Браги Боддасона, первого скальда, известного нам по имени, обнаруживает сходство их формальной организации. В обеих поэмах предпоследняя строка полустрофы содержит вставные предложения, в то время как новые предложения вводятся во второй строке. Как

и в эддической песни, расположение предложений в «Драпе о Рагнаре» не отличается замысловатостью: преобладают полустрофы, занятые одним или двумя последовательными предложениями (77% ⁷⁰), и полустрофы с одним вставным предложением; переплетение предложений отсутствует. Особенно часто (92% ⁷¹) встречается в «Драпе о Рагнаре» enjambment между нечетными и четными строками. Это дало основание некоторым исследователям ⁷² предположить, что образцом для шестисложного дротткветта послужил четырехсложный форнюрдислаг с enjambment между нечетной и четной краткой строкой, т. е. между теми строками, которые составляют одну долгую строку.

Как ни относиться к этой гипотезе происхождения дротткветта (на наш взгляд, не учитывающей системного соотношения между основной метрической единицей форнюрдислага — долгой строкой, применительно к частям которой едва ли следует говорить об enjambment, и главной единицей скальдического дротткветта — краткой строкой, см. выше), порядок слов в «Драпе о Рагнаре» характеризует ее как наиболее древнюю из всех сохранившихся песней скальдов, сочиненных в размере дротткветт ⁷³. Нельзя не задуматься над тем, можно ли рассматривать сходство синтаксической организации эддического форнюрдислага и древнейшей скальдической поэмы, созданной дротткветтом, как доказательство, подтверждающее автохтонность традиции скальдов и предоставляющее необходимое «недостающее звено». Скорее всего, функциональное сходство синтаксической организации дротткветта и форнюрдислага (а отчасти и квидухатта, и рунхента) свидетельствует о том, что скальды осознанно или неосознанно усваивали из древнегерманской (скандинавской) поэтической традиции ограниченный и регулярно употребляемый ими набор воспроизводящих синтаксических (а также, как было показано в предшествующих главах, метрических, и просодических) моделей.

Как и в расположении слов внутри фразы, в переплетении предложений скальды проявляют все ту же консервативность и традиционность. Порядок слов во фразе напоминает эддическое словорасположение: глагол в независимых предложениях обычно используется на первом или втором месте. Разъединение частей составного сказуемого или членов атрибутивного комплекса в стихах скальдов опирается на аналогичные синтаксические приемы в древнегерманской эпической поэзии (ср., например, в «Хелианде»: *Kristes uuârun thô / uuord gefullot* «Христа были тогда / слова исполнены» *Hel. 2161b—2162b*, или в «Беовульфе»: *searoniðas flēah / Eormenrices* «от гневной вражды бежал / Эорменрика» *Beow.*

1200b—1201a, или в эддическом «Прорицании вёльвы»: *unz þriár kvómt, / þursa meyar* «пока не три пришли, / девы турсов» *Vsp.* 8⁵⁻⁶). Основное различие между скальдическим дротткветтом и эпическим форнюрдислагом состоит в том, что эддические предложения короче, вставки встречаются в них реже, новые фразы обычно вводятся в четных строках. В форнюрдислаге в четных строках синтаксические границы обычно проходят по цезуре, и хотя вставные предложения отнюдь не избегаются (см. ниже), в целом фразы употребляются последовательно друг за другом. В этом отношении синтаксическая организация эддического форнюрдислага ближе к таким скальдическим размерам, как квидухатт и рунхент⁷⁴, также тяготеющим к применению последовательных предложений.

Как и поэтический язык и метрика, скальдический синтаксис строится на использовании элементов эпического стиля. В поэзии скальдов вставные предложения, встречающиеся в наиболее широко распространенном типе синтаксической организации полустрофы, сходны с эпической вариацией, вклинивающейся в предложение⁷⁵. Давно было замечено, что и в эпосе появление вариации ведет к нарушению синтаксических норм и потому указывает если не на книжность, то «на известное отступление от фольклорной естественности поэтического синтаксиса»⁷⁶. Например, в следующих строках из эддических «Речей Гримнира»: «Только один Агнар будет править, Гейрреда сын, страной готов» (*Nema einn Agnarr er / einn scal ráða, // Geirroðar sonr, / Gotna landi Grm.* 2) второй член вариации, находящийся в аппозиции, разбивает предложение, отделяя сказуемое от прямого дополнения.

Помимо вариации, в древнегерманском эпосе часто употреблялись и вставные предложения и обороты, идентичные скальдическим, например, в древнеанглийской поэме «Беовульф»: *Bēowulf wæs brēme / — blæd wīde sprang — // Scyldes eafera / Scedelandum in* («Знатен был Беовульф — слава широко разнеслась — потомок Скильда в стране датской» *Bēow.* 18—19) или в саксонской поэме «Хелианд»: *Matheus endi Marcus / — sô uuârûn thia man hêtana — // Lucas endi Johannes* («Матфей и Марк — так звались эти люди — Лука и Иоанн» *Hel.* 18—19a). Особенно широко распространены вставные предложения в «Старшей Эдде»: *bergr sér í fiððrom — flýgr völl yfir — Níðhoggr nái* («несет в крыльях — над полем летит — Нидхёгг трупы» *Vsp.* 66⁵⁻⁶); *Urð héto eina, aðra Verðandi — skáro á skíði — Skuld ina þriðio* («Урд зовется одна, другая Верданди — резали руны — Скульд третья» *Vsp.* 20⁵⁻⁶); *Hvetið mik eða letið mik — harmr er unninn!* — *sorg at segia eða svá láta!* («Подстрекайте меня или оставьте меня — несчастье свершилось! — горе высказать или замолчать!»

Brot 14⁵⁻⁸) и т. д. Вставные предложения, несомненно, унаследованы дротткветтом из эпического стиха, однако и переплетения по существу представляют собой осложнения вставных предложений, где в отличие от последних разбиваются не одно, а два предложения, которые чередуются друг с другом. Смешанные типы синтаксической организации варьируют основные, обуславливая их дополнительную регламентацию в рамках канона. Так в синтаксическом строении дротткветта как в зеркале отражается эддический синтаксис, но значительно более сложный и высоко развитый.

Те особенности синтаксической организации скальдических вис, которые отличают их от эпоса: использование переплетающихся предложений и тмесиса, нарушение синтаксических связей, вероятно, можно объяснить отсутствием установки на нарративность, т. е. тем, что в противоположность эпической поэзии, стихи скальдов не были предназначены для повествования (см. подробнее в главе о панегирической поэзии). Развитие нарративности в скальдических стихах, видимо, дополнительно осложнялось вследствие ограниченного употребления глаголов — предпочтительные в поэзии скальдов имена (существительные и прилагательные) обозначают не действие, но состояние. Из-за редкого применения соединительных и противительных союзов не были очевидны и логические связи между членами предложения и придаточными. Искусство строить связное повествование осваивается скальдической поэзией, когда в нее проникают рассказы о европейских святых, т. е. в XII в. (см. об этом в разделе о поэзии скальдов после христианизации). Переход к нарративности, связанный с распространением новой тематики, подготавливает и облегчает изменения в скальдической поэтике, ведущие к упрощению ее синтаксиса и фразеологии.

В XIII в. стремление к простоте стиха и стиля и, как следствие этого, к упрощению синтаксиса начинает проявляться особенно ярко. В стихах скальдов этого времени суффиговые местоимения заменяются полными формами (например, *-k > ek*), энклитическое отрицание *-a(t)* вытесняется отрицательной частицей *eigi*, вставляются местоимения, проясняющие синтаксическую структуру строки (например, *hann*), избегаются любые формы стяжения (вместо *rás* всегда используется *rá er*)⁷⁷. В результате употребления полных форм вместо «стяженных» скальдическая строка наводняется служебными безударными словами. Жестко регламентированная структура шестисложной строки ломается: метрически безударные позиции — «спады», силлабическое заполнение которых в дротткветте так же было регламентировано, как и струк-

тура ударных позиций, оказываются перегруженными безударными слогами. Проникновение в строку «лишних» безударных слогов (чему способствовали и некоторые фонологические процессы, например, внедрение эпентетического -и перед утратившим слоговой характер конечным -г — показателем мужского рода и множественного числа) нарушает силлабическое равновесие дротткветта, прежде поддерживаемое чередованием долгих и кратких слогов (см. выше в главе об эволюции скальдического стиха).

Тенденция к упрощению синтаксиса была бы заметнее, если бы для анализа были привлечены произведения, сочиненные хрюнхентом — основным размером христианских драп. В хрюнхенте применяются более простые типы расположения предложений, чем в дротткветте. Почти половину хельмингов занимают последовательные предложения, переплетение же в чистом виде вообще не используется, хотя встречается небольшое число (в поэзии Арнора Скальда Ярлов, по подсчетам Д.Эдвардс, примерно одна седьмая⁷⁸) строф, принадлежащих к смешанным типам, которые содержат переплетение. В строфах хрюнхента порядок слов в предложении значительно ближе к прозаическому, чем в поэмах, созданных дротткветтом.

Однако и в дротткветтных стихах XIII–XIV вв. перестают применяться сложные виды синтаксической организации хельмингов. Вставки и переплетения выходят из употребления, хельминги заполняются простыми последовательностями предложений. В XIV в., особенно в драпах, сочиненных хрюнхентом (например, в подавляющем большинстве строк знаменитой поэмы Эйстейна «Лилия»; см. ниже в разделе о поэзии скальдов после христианизации), синтаксические границы чаще всего совпадают с границами строки. В отдельных случаях предложения распространяются за пределы хельмингов (например, в строфах 46, 49 «Лилии») — синтаксическая организация строфы оказывается более важной, чем ее стиховое членение.

Упрощению стиля, поэтического языка и синтаксиса способствует и то, что в скальдической поэзии в эту эпоху преобладают христианские темы, сочинение ее становится почти исключительно делом служителей церкви, сознательно стремившихся к наибольшей ясности и доступности своих поэм. Формальная организация произведения подчиняется коммуникативной дидактической задаче. Устраняется все, что может замедлить повествование и затруднить понимание: кеннинги, отклонения от прямого порядка слов, инверсии, любые виды синтаксической организации, кроме строгой линейной последовательности предложений.

Возможно, упрощение синтаксиса явилось результатом изменения в способе существования поэзии скальдов — ее перехода на пергамент. Все недоступные для реконструкции опоры в восприятии смысла вис с переплетенными и вставными предложениями, о которых шла речь выше, существовали лишь при устном ее исполнении. В XIII — XIV вв. переписчики скальдических стихов не всегда понимают их содержание, о чем говорят ошибки в рукописях этого времени. Когда висы начинают сочиняться с пером в руке и читаться адресатами, их восприятие перестает отличаться от современного. И язык скальдов — основанная на древней мифологии фразеология, и ее доступный лишь при устном исполнении синтаксис становятся все менее понятными воспитанной на христианской традиции аудитории.

В упрощении синтаксической организации скальдических стихов XIII — XIV вв. можно видеть одну из примет угасания поэтической традиции скальдов.

Примечания

- 1 Den tredje og fjerde grammatiske afhandling i Snorres Edda / Udg. Björn M. Ólsen. København, 1884. S. 30, 112–113.
- 2 Reichardt K. A Contribution to the Interpretation of Skaldic Poetry: Tmesis // Old Norse Literature and Mythology / Ed. E.C. Polome. Texas, 1969. P. 200–226.
- 3 Einar Ól. Sveinsson. Við uppspretturarnar. Reykjavík, 1956. Bls. 56.
- 4 Genzmer F. Das eddische Preislied // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1920. Bd. 44. S. 148.
- 5 Frank R. Skaldic Poetry // Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide / Ed. C.J. Clover, J. Lindow. (Islandica, 42). Ithaca, 1985. P. 169.
- 6 Liberman A. The Formulaic Mind and the Skalds // Liberman A. Word Heath, Wortheide, Orðheiði. Essays on Germanic Literature and Usage. Roma, 1994.
- 7 Kock E.A. Notationes Norroenae. Anteckningar till Edda och skalde-diktning. Lund, 1923–1944.
- 8 Свою задачу Эрнст Альбин Кок видит в том, чтобы «попытаться восстановить относительно простой текст, понятный даже при устном исполнении, стремясь как можно ближе следовать тексту в рукописях и принимая во внимание данные других древнегерманских языков» — «Sök att, under största möjliga anpassning till handskrifternas vittnesbörd å ena sidan, till annat känt forngermanskt språkmateriäl å andra sidan, åstadkomma en jämförelsevis enkel, även vid muntligt föredrag begriplig text!» (Ibid. 1923. S. 69, § 131).

- 9 Reichardt K. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. (Palaestra, 159). Leipzig, 1928.
- 10 Kuhn H. Das Dróttkvætt. Heidelberg, 1983.
- 11 Речь идет о двух установленных Хансом Куном законах: «Законе частиц в предложении» (Satzpartikelgesetz), согласно которому частицы, т. е. все безударные или слабоударные слова, функционирующие как синтаксически независимые члены предложения, стоят в первом спаде в предложении, в проклитике к первому или ко второму ударному слову, и о «Законе начала предложения» (Satzspitzengesetz), в соответствии с которым частицы должны находиться в анакрузе (Ibid. S. 199–202). Сам Кун признавал, что оба закона нарушаются уже в поэзии IX в. и во многом теряют силу в X в. (Ibid. S. 201–202).
- 12 Kuhn H. Zur Wortstellung und Betonung im Altgermanischen // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1933. Bd. 57. S. 2.
- 13 Ibid. S. 65.
- 14 Edwards D. Clause Arrangement in Skaldic Poetry. I: Clause Arrangement in the Dróttkvætt Poetry of the Ninth to Fourteenth Centuries. II: Clause Arrangement in the Poetry of Arnórr Jarlaskáld // Arkiv för nordisk filologi. 1983. Bd. 98. P. 156 (Note 14).
- 15 Gade K.E. The Structure of Old Norse Dróttkvætt Poetry. (Islandica, 49). Ithaca; London, 1995. P. 213–214.
- 16 Ibid. P. 184.
- 17 Rosenberg C. Nordboernes åndsliv fra oldtiden til vore dage. København, 1878. S. 468.
- 18 Falk H. Ved hvilken ret kaldes skaldesproget kunstigt? // Arkiv för nordisk filologi. 1889. Bd. 5. S. 276.
- 19 Vogt W.H. Von Bragi zu Egil, ein Versuch zur Geschichte des skaldischen Preisliedes // Deutsche Islandforschung. I, Kultur / Hrsg. W.H.Vogt, H.Spethmann. Breslau, 1930. S. 179.
- 20 Noreen E. Studier i fornvästnordisk diktning. II. Uppsala, 1922. S. 20ff.
- 21 Стеблин-Каменский М.И. Древнеисландский поэтический термин «дротткветт» // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 68.
- 22 Finnur Jónsson. Skjaldekvad // Arkiv för nordisk filologi. 1929. Bd. 45. S. 131–132.
- 23 Lindow J. Riddles, Kennings and the Complexity of Skaldic Poetry // Scandinavian Studies. 1975. Vol. 47. P. 322; Kabell A. Metrische Studien. I. Der alliterations-vers. München, 1978. S. 271–272.
- 24 Kuhn H. Рец. на: Konstantin Reichardt. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts // Göttingische gelehrte Anzeigen. 1929. S. 193.
- 25 Смирницкая О.А. Стих и язык древнегерманской поэзии. М., 1994. С. 386.
- 26 Kuhn H. Das alte Island. Düsseldorf, 1971. S. 238.
- 27 Finnur Jónsson. Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. København, 1920. Bd. II. S. 340; Jón Helgason. Norges og Islands digtning // Litteraturhistorie B: Norge og Island. Nordisk kultur, 8B / Sigurður Nordal gaf út. Stockholm, 1953. S. 22; Lie H. Skaldestil-studier // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. Utvalgte avhandlingar. Øvre Ervik. 1982. S. 122–123; Idem. «Natur» og «unatur» i skaldekunsten // Ibid. S. 223–226;

- Einar Ól. Sveinsson* Íslenzkar bókmentir I fornöld. Reykjavík, 1962. Bd. I. Bls. 99; *Hollander L.M.* The Skalds: a Selection of their Poems with Introduction and Notes. Michigan, 1968. P. 18; *Kreutzer G.* Die Dichtungslehre der Skalden: Poetologische Terminologie und Autorenkommentare als Grundlage einer Gattungspoetik. Meisenheim am Glahn, 1977. S. 155; *Kuhn H.* Das Dróttkvætt. S. 245.
- 28 *Reinskou F.* Snorri und die Skaldenmetrik // Festschrift für E. Mogk. Halle, 1924. S. 71; *Genzmer F.* Studien über den Stil der Skalden // Deutsche Islandforschung. I, Kultur / Hrsg. W.H. Vogt. Breslau, 1930. S. 155; *Vries, J. de.* Altnordische Literaturgeschichte. Berlin, 1941. Bd. I. S. 85; *Jón Helgason.* Op. cit. S. 22.
- 29 *Hollander L.M.* Observations on the Nature and Function of the Parenthetic Sentence in Skaldic Poetry // Journal of English and Germanic Philology. 1965. Vol. 64. P. 636, 639.
- 30 *Vatnsdæla saga* / Einar Ól. Sveinsson gaf út. (Íslenzk Fornrit. VIII). Reykjavík, 1939. Bls. 68.
- 31 Выражение Snorri «быстрые или медленные слоги» комментируется в главе «Эволюция скальдического стиха».
- 32 *Stefán Einarsson.* Harp Song Heroic Poetry (Chadwicks) Greek and Germanic Alternate Singing: Mantic Song in Lapp Legend, Eddas, Sagas, and Sturlunga // Budkavlen. 1963. № 42. P. 27; *Hofmann D.* Die Frage des musikalischen Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung in philologischer Sicht // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 1963. Bd. 92. S. 83–121; *De Geer I.* Earl, Saint, Bishop, Skald — and Music: the Orkney Earldom of the Twelfth Century: a Musicological Study. Uppsala, 1985. P. 216–219; *Kristján Arnarson.* The Rhythms of Dróttkvætt Metre and other Old Icelandic Metres. Reykjavík, 1991. P. 172.
- 33 *Kreutzer G.* Op. cit. S. 148–171; *Gade K.E.* Op. cit. P. 24–25.
- 34 *Kuhn H.* Рец. на: Konstantin Reichardt... S. 193ff.
- 35 *Reichardt K.* Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 66–78.
- 36 *Kuhn H.* Рец. на: Konstantin Reichardt... S. 193ff.
- 37 *Reichardt K.* Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 66–78.
- 38 Ibid. S. 76–77.
- 39 Ibid. S. 214.
- 40 *Kock E.A.* Op. cit. § 1880.
- 41 *Reichardt K.* K. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 215.
- 42 *Edwards D.* Op. cit. P. 123–175.
- 43 *Reichardt K.* Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts; *Edwards D.* Op. cit.
- 44 Здесь и далее при подсчетах используются статистические данные К. Райхардта (*Reichardt K.* Op. cit. S. 91–119, 214, 251) и Д. Эдвардс (*Edwards D.* Op. cit. P. 133–143).
- 45 *Reichardt K.* Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 72.
- 46 Ibid. S. 72ff.
- 47 Ibid. S. 72ff.
- 48 Ibid. S. 118–119.
- 49 Ibid. S. 73ff.

- 50 *Edwards D. Op. cit. P. 161.*
- 51 *Háttatal // Snorri Sturluson. Edda: Háttatal / Ed. A. Faulkes. Oxford, 1991. P. 10.*
- 52 *Ibid. P. 10, 15.*
- 53 *Den tredje og fjerde grammatiske Afhandling i Snorres Edda. S. 12–13.*
- 54 *Ibid. S. 136–137.*
- 55 *Edwards D. Op. cit. P. 144.*
- 56 *Ср. также: Reichardt K. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 52; Edwards D. Op. cit. P. 144–147.*
- 57 *Gísla saga Súrssonar / Björn K. Þórólfsson gaf út // Vestfirðinga sögur. (Íslenzk Fornrit. VI). Reykjavík, 1943. Bls. 1–118. Kap. 19.*
- 58 *Reichardt K. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 72.*
- 59 *Противоположной точки зрения придерживается Кари Элен Гаде, которая считает информацию, содержащуюся во вставных предложениях в драпах, более «объективной», чем в отдельных висах (Gade K.E. Op. cit. P. 224).*
- 60 *Ibid. P. 184, 187–188, 189, 191.*
- 61 *Háttatal. P. 9.*
- 62 *Edwards D. Op. cit. P. 161.*
- 63 *Reichardt K. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 123, 131, 139–141.*
- 64 *Ibid. S. 36–37, 186–187, 189.*
- 65 *Текст полустрофы Арнора Скальда Ярлов цитируется с конъектурой Д. Эдвардс — eldhríð (см.: Edwards D. Op. cit. P. 172), вместо oddhríð, как в издании поэзии скальдов Финнура Йоунссона (B I 320, 20).*
- 66 *Heimskringla: Noregs konunga sögur / Finnur Jónsson gaf út. 1911. Oslo, 1966. Bls 351.*
- 67 *Lie H. Skaldestil-studier. S. 132–168; Idem. «Natur» og «unatur» i skaldkunstn. S. 200–238.*
- 68 *Lie H. Skaldestil-studier. S. 161–168.*
- 69 *Frank R. Old Norse Court Poetry. The Dróttkvætt Stanza. Ithaca; London, 1978. P. 54.*
- 70 *Reichardt K. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 215–19.*
- 71 *Gade K.E. Op. cit. P. 206.*
- 72 *Ibid. P. 232–233.*
- 73 *К такому выводу пришли также Константин Райхардт (Reichardt K. Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts. S. 215), Ханс Кун (Kuhn H. Das Dróttkvætt. S. 279), исследовавший другие особенности синтаксиса этой драпы, и Кари Элен Гаде (Gade K.E. Op. cit. P. 201), продолжившая анализ Райхардта.*
- 74 *Gade K.E. Op. cit. P. 183.*
- 75 *Noreen E. Op. cit. S. 19ff.*
- 76 *Мелетинский Е.М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 70–76.*
- 77 *Gade K.E. Op. cit. P. 240–244.*
- 78 *Edwards D. Op. cit. P. 159.*

Часть II

Древне- скандинавские представления о поэте и поэзии



Мед поэзии

*...и получилось медовое
питье, да такое, что всякий,
кто ни выпьет, станет
скальдом либо ученым...*

«Младшая Эдда»

В СОБРАНИИ САГ о норвежских королях, известном под названием «Гнилая Кожа» (ок. 1280 г.), среди содержащихся в этой рукописи многочисленных «прядей», героями которых являются исландцы, есть и такой рассказ о двух братьях.

Жил человек по имени Торд, о нем говорится, что он был невелик ростом и хорош собой. Торд много ездил по торговым делам, был дружинником конунга Магнуса и уважаемым человеком. Хрейдар, его брат, напротив, роста был огромного, с виду безобразен, да и умом не вышел, так что он сидел дома в Исландии. Случилось, однако, так, что Хрейдару удалось настоять на своем и брату пришлось взять его с собой в Норвегию. Явившись к Магнусу конунгу, Торд сообщает ему, что на этот раз приехал не один, и рассказывает, что за человек Хрейдар. На удивленный вопрос конунга, зачем было брать с собой дурака, Торд отвечает,

что, по его мнению, встреча с конунгом могла бы принести его брату удачу. Тогда конунг посылает за Хрейдаром и происходит их знакомство, во время которого исландец ведет себя в высшей степени необычно: он заставляет конунга подняться со своего места, снять плащ и подвергает его тщательному осмотру, в ходе которого обнаруживает редкую наблюдательность, подмечая мелкий изъяз на его лице (оказывается — и до того никто, кроме Харальда конунга, его родича и сопровителя Норвегии, не обращал на это внимания, — что один глаз у Магнуса посажен немного выше другого). Оставшись, несмотря на это, полностью удовлетворенным внешностью конунга, Хрейдар, в свою очередь, подвергается аналогичной процедуре с его стороны. Покончив с осмотром, конунг заверяет Хрейдара, «что не родился еще человек безобразнее его», однако, по просьбе исландца, пытается найти в нем и «что-нибудь хорошее». Так, на вопрос конунга, к чему у него есть умение, Хрейдар отвечает, что никогда ничего не пробовал, а потому и не знает, конунг же высказывает предположение, что он, возможно, «на что-то способен».

Дальше события развиваются следующим образом: Хрейдар, несмотря на свой незлобивый нрав и в полном соответствии с предсказанием Магнуса конунга, не помня себя от гнева, убивает своего обидчика, дружинника конунга Харальда (причем ведет себя в момент убийства как наделенный нечеловеческой силой разъяренный воин-берсерк, «человек Одина»¹ — поднимает свою жертву в воздух и ударяет ее головой оземь), и вследствие этого вынужден скрываться. Магнус конунг, с самого их знакомства принимающий большое участие в судьбе Хрейдара, отправляет его к своему человеку в Уппланд. Там-то и проявляется впервые то «умение» Хрейдара, которое конунг разглядел в нем при первой их встрече. Как-то раз Хрейдар просит человека, в усадьбе которого он жил, дать ему серебра и немного золота, а на выражающий недоверие вопрос последнего, «сведущ ли он в этом деле», отвечает: «Так сказал мне конунг Магнус, а сам я об этом ничего не знаю, ведь я еще ни за что не брался. Но раз он так сказал, то я ему верю». Вопреки сомнениям хозяина усадьбы, все же давшего ему все необходимое для работы, Хрейдар создает свой первый «шедевр» — золоченую серебряную свинью, которую он преподносит конунгу Харальду как будто бы с тем, чтобы заслужить его прощенье. Подарок этот, впрочем, — не что иное, как очередная дерзость исландца, только подливающая масла в огонь: Харальд, в первый момент восхищенный искусством Хрейдара, скоро обнаруживает в поднесенном ему драгоценном изделии оскорбительный намек на

прозвище его отца (Сигурда Свиньи) и приказывает убить обидчика. Хрейдару, однако, и на этот раз удастся избежать расправы. Он уходит от людей Харальда целым и невредимым, является к Магнусу конунгу, показывает ему серебряную свинью и, получив похвалы за свою работу, рассказывает, как было дело. А спустя некоторое время Хрейдар обращается к конунгу с просьбой выслушать хвалебную песнь, которую он сложил в его честь.

Как следует из лаконичного ответа конунга: «Почему бы и нет», просьба Хрейдара не застала Магнуса врасплох и не вызвала у него удивления, о чем, к примеру, могла бы свидетельствовать ставшая общим местом фраза, которой правители обыкновенно встречали аналогичную просьбу со стороны вновь прибывших или впервые обнаруживших себя в этом качестве поэтов: «Неужто ты — скальд?»². Очевидно, что во внезапно пробудившихся поэтических способностях Хрейдара конунг видит проявление все того же «умения», которое он предположил в исландце, когда пристально вглядывался в него в момент их знакомства. Получив разрешение конунга, Хрейдар произносит песнь, «и она очень странная: вначале неудачная, но, чем дальше, тем лучше. И когда песнь окончилась, конунг сказал: «Странной кажется мне эта песнь, однако она хороша в конце. Песнь эта подобна твоей жизни: нескладно началась она, но со временем будет все лучше и лучше»...». Конунг и на этот раз оказался прав: получив хорошее вознаграждение за песнь, Хрейдар возвращается в Исландию, и там «дела его идут хорошо, и чем дальше, тем лучше», и, как комментирует автор пряди, «всего более пошли ему на пользу те странные поступки, что он совершил в начале своей жизни»³.

Нетрудно заметить, что в приведенном рассказе явственно различимы универсальные фольклорные мотивы. Нас, однако, интересует не некий «общий знаменатель», к которому можно было бы свести этот средневековый скандинавский вариант истории о малообещающем герое-простаке, в конечном счете преуспевшем в жизни намного больше, чем его наделенный всеми преимуществами брат, но то, какое преломление этот сюжет получает в исландской традиции, где — и насколько нам известно, эта сторона рассказа никогда раньше не привлекала внимания исследователей — «Прядь о Хрейдаре Дураке» оказывается одной из немногочисленных историй о том, как человек стал скалдом.

Но прежде, как мы помним, герой пряди сделался искусным мастером-кузнецом. Вопреки всему, что известно о средневековом ремесле, секреты которого передавались из поколения в поколение и требовали многолетнего кропотливого изучения и труда,

Хрейдар только лишь по одному слову конунга, которому он простодушно доверился, и без какой бы то ни было подготовки берет-ся за явно незнакомое ему дело и успешно справляется с ним, изготовив драгоценную и мастерски сработанную вещь. Вслед за тем, опять-таки впервые, не имея никакой выучки, он принимается за другую работу, требующую как знания многочисленных и сложных правил, так и изрядного умения, — за сочинение хвалебной песни в честь конунга. И это дело ему удастся успешно завершить, хотя оно и было начато не вполне удачно. «Странность» сочиненной Хрейдаром песни объясняется вовсе не недостатком умения (об этом в пряди не сказано ни слова), но прежде всего тем, что произнесенная им хвалебная песнь представлена автором рассказа как своеобразная параллель, «поэтический эквивалент» его жизни: нескладно начиналась она, но со временем выправилась, и дела его пошли все лучше и лучше.

В чем же источник постепенного «выпрямления» судьбы героя и одновременно обретения им как будто бы *ex nihilo* его «умений» — ремесленного и скальдического мастерства? Ответ на этот вопрос дан в пряди вполне недвусмысленно: причиной всему — его встреча с конунгом, в результате которой на исландца распространяется присущая тому «удача» (*gæfa*), сила, вера в которую, как это неоднократно описывается в сагах, делала общение с правителями неизменно привлекательным и придавала особенную ценность получаемым от них дарам⁴. Именно в приобщении к конунговой удаче и таится причина чудесного превращения Хрейдара, и прежде всего пробуждения в нем мастера — кузнеца и скальда.

Объединение этих двух «ремесел», разумеется, не случайно, о чем еще пойдет речь впереди. Если же, памятуя о внезапно раскрывшихся способностях Хрейдара, обратиться к его характеру и внешности, то придется заметить, что от конунга не требовалось чрезмерной прозорливости для того, чтобы предположить в исландце его до поры до времени скрытые умения. Дело в том, что в портрете Хрейдара, нарисованном автором пряди, воспроизводятся черты, ставшие типическими в описаниях скальдов — последнее, в отличие от прочих героев саг, обычно изображаются как люди с неустойчивой психикой и далеко не привлекательные внешне. При этом нельзя не заметить, что противопоставление двух братьев — красивого, но слабого и не отмеченного никакими дарованиями Торда и безобразного верзилы и силача Хрейдара, постоянно проявляющего упрямство и страшного в момент охватившей его ярости, всего более напоминает устойчивое, проведенное через несколько поколений противопоставление двух линий в ро-

ду величайшего из исландских скальдов Эгиля Скаллаgrimссона. В этом прославленном роду скальдами (а при этом нередко и кузнецами) неизменно оказываются безобразные черноволосые великаны с повадками берсерков (Эгиль, его отец Скаллаgrim и его дед Квельдульв), но, как мы узнаем из «Саги об Эгиле», к этому же роду принадлежали и «самые красивые люди из когда-либо рожденных в Исландии»⁵, и среди них — Торольв, брат Эгиля, и его же сын Торстейн; никто из них, однако, не был скальдом.

Ни о каких дальнейших успехах Хрейдара в скальдическом искусстве в пряди ничего не рассказывается, поскольку их, судя по всему, и не было: хвалебная песнь в честь конунга Магнуса сыграла свою благотворную роль в судьбе исландца, и он едва ли еще когда-нибудь обращался к сочинительству. Впрочем, имя Хрейдара Дурака даже не упомянуто в списке поэтов, прославлявших Магнуса Доброго, в «Перечне скальдов» (*Skáldatal*), как не сохранилось и ни единой строки из его песни в честь этого конунга, а потому у нас есть все основания предполагать, что и самый рассказ о нем является вымыслом, что, вовсе не мешает ему в предельно концентрированном виде содержать ряд ключевых представлений об исландском скальде.

Итак, Хрейдар становится мастером исключительно благодаря своей встрече с конунгом — именно перешедшая на него частица конунговой «удачи» способствует актуализации заложенных в нем, но до поры до времени никак не проявлявшихся или, как это неоднократно подчеркивается в речах самого героя пряди, «неиспробованных» им прежде возможностей и умений. Иначе говоря, Хрейдар не столько *становится*, сколько в определенный момент своей жизни *оказывается* сперва кузнецом, а затем и скальдом. Иначе обстояло дело с героем другой, несомненно, самой знаменитой истории, повествующей о действительном обретении скальдического дара человеком, заведомо не обладавшим никакими поэтическими способностями.

В последней главе «Пряди о Торлейве Ярловом Скальде», действие которой разворачивается после гибели этого прославленного поэта, рассказывается о скромном пастухе по имени Халльбьёрн и по прозвищу Хвост. Пастух взял себе за обычай приходить к кургану Торлейва со своим стадом и ночевать там. «И вот подумывает он о том, что неплохо было бы сочинить хвалебную песнь о жителе кургана, и он нередко говорит об этом, когда лежит на кургане. Но оттого, что скальдом он не был, да и в искусстве этом ничего не смыслил (*hann hafði þeirrar listar eigi fengit* букв. — «он не получил этого искусства»), песнь у него все не выходила, и никак он не мог

продвинуться дальше начала и, кроме слов “Здесь лежит скальд”, так ничего и не сочинил.

Как-то раз ночью лежит он на кургане, как обычно, а занят он был все тем же делом: старался прибавить к тому, что уже сочинил, какие-нибудь восхваления жителя кургана. Потом он засыпает и тут видит, что курган открывается и оттуда выходит человек большого роста и в богатой одежде. Он взошел на курган к Халльбьёрну и сказал:

— Вот лежишь ты тут, Халльбьёрн, и очень тебе хочется совершить то, что тебе не дано⁶, — сложить обо мне хвалебную песнь. И теперь либо ты овладеешь скальдическим искусством, — а у меня ты сможешь научиться большему, чем у любого другого, — и сдастся мне, так оно и будет, либо нечего тебе больше над этим биться. Сейчас я скажу тебе вису, и если тебе удастся запомнить ее и повторить, когда ты проснешься, ты сделаешься великим скальдом (þjóðskáld) и сочинишь хвалебные песни многим хёвдингам, и немало преуспеешь в этом искусстве.

Потом он потянул Халльбьёрна за язык и сказал такую вису:

Hér ligg skald þats skalda
skorungr vas mestr at flestu;
naddveiti frákr nýtan
nlð Hákonni smíða;
áðr gat engr né síðan
annarra svá manna
(frægt hefr orðit þat fyrðum)
férán lokit hönnum.

“Здесь лежит скальд, первейший
во всем среди скальдов;
слыхал я, что искусный
даритель копья (= муж) сковал
нид Хакону; никто из людей
ни прежде, ни после
не отплатил ему так за разбой;
об этом стало известно людям”.

(B I 521)

— Теперь ты станешь настолько сведущим в искусстве поэзии, что сможешь сочинить обо мне хвалебную песнь, когда проснешься. Смотри же, старайся соблюдать размер и будь красноречив, а более всего заботься о кеннингах.

После этого он возвращается назад в курган, и курган закрывается, а Халльбьёрн просыпается, и кажется ему, что он видел его спину. Тогда он вспомнил вису и спустя некоторое время пошел со своим стадом домой и рассказал о том, что произошло. Потом Халльбьёрн сложил хвалебную песнь о жителе кургана и сделался великим скальдом. В скором времени он уехал из страны и сочинял хвалебные песни многим хёвдингам, а те принимали его с почетом и щедро одаривали, так что он стал очень богатым человеком. О нем ходит большая сага и здесь в стране, и за ее пределами, однако здесь она не записана⁷. И действительно, хотя ни упомя-

нутая сага, ни стихи Халльбьёрна, за исключением первой строфы сочиненной им поминальной драпы о Торлейве (автором ее, скорее, следовало бы считать курганного жителя!), не сохранились, мы находим его имя в «Перечне скальдов».

Изложенные в «Пряди о Торлейве» подробности процедуры «обучения» будущего скальда совершенно фантастичны, между тем, рассказ о Халльбьёрне заслуживает самого пристального внимания, и не в последнюю очередь потому, что перед нами — едва ли не *единственное в исландской традиции сообщение о передаче поэтического ремесла от скальда к скальду*⁸.

Не вызывает сомнений, что уже само по себе это обстоятельство чрезвычайно примечательно. В самом деле: все «технические» особенности скальдического стихосложения, к какому бы уровню организации поэтического текста они ни относились, неопровержимо свидетельствуют об одном — сложная и во всех своих деталях регламентированная и традиционная поэтическая форма требовала от ее создателя разнообразных знаний, а главное — профессионального умения и, следовательно, предполагала более или менее длительный период освоения стихотворного мастерства. На необходимость изучения скальдической формы как на непременную предпосылку собственного творчества указывает, разумеется, и самый факт создания, пусть даже и в относительно позднее время (XII—XIII вв.), таких поэтологических сочинений, как «Древний ключ размеров» или «Младшая Эдда». Если аудитория первого из этих произведений никак не обозначена, то автор прозаической «Эдды» прямо обращается со своими наставлениями к «молодым скальдам, пожелавшим изучить язык поэзии и оснастить свою речь старинными именами или пожелавшим научиться толковать темные стихи»⁹.

Вместе с тем, исландские источники не избегают другой, весьма важной темы, несомненно, имеющей касательство и к проблеме обучения поэтическому ремеслу, — а именно, они не оставляют без внимания того вполне очевидного для нас обстоятельства, что скальдическое стихосложение представляло немалую трудность не только для самих поэтов, но и для их адресатов, от которых также требовалась определенная степень подготовленности, без чего они едва ли вообще были в состоянии понять, или, тем более, запомнить обращенные к ним стихи.

В одном из эпизодов «Пряди о Халли Челноке», к которой нам уже приходилось обращаться, рассказывается о посещении этим скальдом конунга Харальда Гудинасона (Годвинсона), правившего в то время в Англии. Явившись к конунгу, Халли попросил разре-

шения произнести сочиненную в его честь хвалебную песнь. Конунг дал на то согласие и выслушал песнь, а затем спросил у своего придворного скальда, хороша ли она. Тот похвалил песнь, и тогда конунг пригласил Халли остаться у него на зиму. Халли же объявил, что уже снарядился в путь, и вот-вот должен отплыть в Норвегию. В ответ на это конунг сказал, что в таком случае ему полагается «такая же плата за песнь, какую мы получили от нее пользу, потому что не много славы от песни, которую никто не знает». Он повелел, чтобы Халли сел на пол, а его голову посыпали серебром, и только те монеты, что останутся в волосах, — его. Хитроумный скальд, однако, сумел провести конунга: выбежав из палаты, он отправился прямоком на пристань, где смолили корабли, и, возвратившись к конунгу с намазанными смолой волосами, как в блюдо, принял пролившийся на него серебряный дождь. Причина же столь поспешного отъезда Халли из Англии заключалась в том, что в сочиненной им драпе в честь конунга вообще «не было никакого смысла» (*hann hafði ekki kvæði ort um konung annað en kveðið endilausu*), и потому ее невозможно было запомнить и повторить¹⁰. Выходит, что ни конунг, ни его придворный поэт, высоко оценивший эту «песнь», ровным счетом ничего не смыслили в скальдических стихах!

Разумеется, анекдот о том, как предприимчивый исландец сыграл злую шутку с последним датским конунгом на английском престоле (и, к тому же, как оказалось впоследствии, — заклятым врагом своего государя, Харальда Сурового) и его скальдом, имеет своей целью не столько подчеркнуть сложность скальдической формы, сколько лишний раз продемонстрировать пренебрежение к весьма скромным, с точки зрения исландцев, поэтическим достижениям датчан. Но вот история, приключившаяся уже с норвежским конунгом Эйстейном (XII в.) и его дружинниками.

Как-то раз на пристани в Бьёргюне конунг наблюдал отъезд знатной женщины по имени Рагнхильд. Это было настолько великолепное зрелище, что конунг призвал своего скальда, Эйнара Скуласона, и велел ему сложить об этом вису, причем окончить ее не позднее, чем корабль выйдет из залива. Эйнар согласился, но поставил и свое условие: конунг и семеро его дружинников должны запомнить каждый по стиху из сочиненной им висы, а в случае, если что забудут, заплатить кувшином меда за каждый упущенный стих. После этого Эйнар произнес следующую вису о плавании Рагнхильд:

Hola þöru rístr hlýrum
hreystisprund at sundi,
blæss éltreki of ási,

«Взрезает штевнем глубокую волну
отважная жена в проливе Утстейна,
надувает ветер над мачтой

Útsteins, vefi þrútna;
varla heldr und vildra
víkmarr á jarðríki
(breiðr viðr brimsgang súðum
barmr) lyptingar farmi.

тугие паруса;
едва ли где на земле несет конь
залива (= *корабль*) более прекрасный
— *влетает через прибой бока широкий*
нос — груз кормы».

(В I 456, 7)

«Когда он кончил, конунг сказал:

— Кажется, я запомнил: «Взрезает штевнем глубокую волну» и, да видит Бог, — «нос — груз кормы».

Они не запомнили ничего из того, что было в середине...»¹¹.

Оказалось, что из всей висы Эйнара конунг смог запомнить только первый и последний стих!

И все же, как бы ни сложна для восприятия, а тем более для сочинения, была скальдическая форма, мы не располагаем ни одним свидетельством о том, как реально происходило обучение будущих скальдов: эта тема, равно как и любые упоминания о самом факте ученичества или отношениях между учителем и учеником, при всем характерном для исландской традиции пристальном внимании к персоне поэта, неизменно обходится молчанием. Впрочем, по крайней мере одно упоминание о взаимоотношениях «старших» и «младших» скальдов нам все-таки известно. В «Саге об Эгиле» рассказывается о дружбе между молодым, но уже успевшим повидать свет Эйнаром Звоном Весов и престарелым Эгилем — дружбе, которая как будто бы зародилась между этими двумя скальдами именно на профессиональной почве: «Однажды летом, на альтинге, Эйнар зашел в палатку Эгиля, сына Скаллагрима, и они стали беседовать. Вскоре у них зашла речь о поэзии (skáldskap), и оба остались довольны этой беседой. После этого Эйнар привык часто беседовать с Эгилем, и между ними возникла большая дружба»¹². Далее говорится кое-что и о содержании их дальнейших бесед. Эйнар незадолго до того вернулся из поездки в чужие страны, и Эгиль много расспрашивал его о событиях в Норвегии, а также о своих друзьях и недругах, а Эйнар, в свою очередь, «расспрашивал Эгиля о его бывших походах и подвигах. Такая беседа нравилась Эгилю, и он охотно рассказывал Эйнару о былом»¹³.

На основании этого лаконичного сообщения нередко заключают, что Эйнар был учеником Эгиля и в ходе их бесед обучался у последнего поэтическому ремеслу. В саге, однако, не сказано ничего, что позволяло бы сделать подобный вывод. Напротив, из процитированного отрывка явствует, что главной темой разговоров двух скальдов были события недавнего или более отдаленного прошлого, а вовсе не сугубо профессиональные вопросы. Что же

касается последних, то утверждение саги, будто оба скальда сочли свою беседу о поэзии «занимательной» (*þótti hvárumtveggja þæt gæður skemmtiligar*), недвусмысленно подчеркивает их обоюдный интерес к обсуждаемому предмету, а тем самым, скорее, представляет обоих собеседников равноправными партнерами, нежели наставником и учеником.

Именно в этом качестве предстают они в следующем эпизоде саги, повествующем о дерзком поступке Эйнара, едва ли вообще возможном во взаимоотношениях между учителем и учеником. Явившись в усадьбу Эгиля в отсутствие хозяина, Эйнар оставляет ему в подарок драгоценный щит, украшенный золотыми блестками и сценами из древних сказаний, который он получил от ярла Хакона в награду за сочиненную им в честь этого правителя песнь «Недостаток золота» (*Vellekla*). Не говоря уже о том, что любой дар до тех пор, пока он оставался без «отдарка», умалял достоинство принявшего его, получение в подарок щита требовало от его нового владельца возмещения совершенно особого рода — хвалебной песни (так называемой щитовой драпы) в честь дарителя. Неудивительно, что первым поползновением Эгиля, когда он, вернувшись домой, обнаружил над своей скамьей непрошенный подарок, было догнать и убить своего обидчика! От гнева старого скальда Эйнара спасло только утверждение домохозяев Эгиля, что он уже далеко. Что до Эгиля, то ему пришлось-таки сложить драпу, после чего мир между друзьями был восстановлен¹⁴. Можно заметить, что вне зависимости от того, какая реальность стояла за описываемой в «Саге об Эгиле» дружбой двух скальдов, автор саги менее всего был склонен представлять ее в духе отношений между учителем и учеником. Мотив ученичества едва ли вообще присутствовал в его сознании: в полном соответствии с традицией, Эйнар входит в сагу вполне сформировавшимся поэтом, не случайно, в его вводной характеристике говорится, что уже в раннем возрасте он был «во всем искусным человеком и с юности начал сочинять стихи»¹⁵.

Как видим, тема обучения поэтическому ремеслу находится вне поля зрения скандинавских источников. Это, разумеется, вовсе не означает, что норвежские, а затем и исландские скальды вообще не получали никакого образования. Знаменательно, что «соседняя» ирландская традиция, в возможном влиянии которой на скандинавскую культуру нередко пытаются усмотреть и самый источник поэзии скальдов, напротив, содержит весьма подробные сведения об обучении будущих поэтов — филидов, а затем и бардов. Важность этой темы не в последнюю очередь объясняется тем, что в

Ирландии поэты принадлежали к особому ученому поэтическому сословию, пользовавшемуся огромными привилегиями и правами и имевшему свою четкую иерархию, место в которой и, соответственно, «степень», или звание, присваиваемое представителям этого сословия, напрямую определялось уровнем полученного ими образования. От ранга поэта зависел и круг его обязанностей, в том числе и необходимость держать учеников. Для обучения последних существовали, причем во множестве, филидические и бардические школы. Пребывание в школе занимало от 6–7 до 12 лет, на протяжении которых ученики под руководством своего наставника последовательно переходили от стадии к стадии, изучая предписанный каждому рангу «репертуар» (героические сказания) и поэтическую технику (метры)¹⁶. Обучение филида требовало максимального срока, и, по-видимому, именно в последние годы своего пребывания в школе он получал доступ к знаниям, соответствующим его званию. Сохранились свидетельства и о том, в какой обстановке проходило обучение будущего поэта: получив задание от своего наставника (оллама), ученики удалялись в отведенное каждому из них отдельное помещение, ложились в постель и там в темноте в течение всего следующего дня трудились над песнью на заданную учителем тему, до тех пор пока ночью в определенный час не вносились свечи, и тогда они записывали свое сочинение. Точно так же в полном уединении и во мраке творили и уже обученные ирландские и шотландские поэты¹⁷.

Что бы ни скрывалось за ни разу не нарушенным молчанием скандинавской традиции, можно не сомневаться в том, что ни в Норвегии, ни, затем, в Исландии никогда не существовало ничего подобного той организации образования молодых поэтов, какую мы находим у кельтов, как не было там и иерархически построенного поэтического сословия с его регламентированными правами функциями и привилегиями¹⁸. Последнее обстоятельство отчасти оправдывает невнимание скандинавских источников к обучению будущих скальдов: овладение поэтическим мастерством хотя и открывало перед молодым человеком путь к богатству и славе, поскольку его ремесло высоко ценилось в усадьбах северных правителей, тем не менее оставалось его частным делом и не приобретало неперенной общественной значимости, как это было в Ирландии. И все же, при всей существенности самого факта отсутствия корпоративной организации, несомненно, объясняющего весьма многое в фигуре скальда, он едва ли способен пролить свет на интересующую нас проблему — почему норвежские и исландские источники полностью игнорируют тему образования сканди-

навского поэта? Остается предположить, что ответ на этот вопрос прежде всего следует искать в традиционных, существовавших на протяжении столетий, представлениях о поэте и поэзии, представлениях, как мы увидим, насквозь мифологизированных.

В чем же видели первооснову поэтического творчества?

Миф о происхождении поэзии подробно излагается в «Младшей Эдде», где рассказывается о том, как асы и ваны (две «династии» германских богов, представленные, однако, автором прозаической «Эдды» эвгемеристически — как впоследствии обожествленные люди) в знак заключения мира плюнули в чашу, а затем сотворили из собранной слюны человека по имени Квасир, который превосходил всех своею мудростью (имя *Kvasir*, по-видимому, означает «пьянящий напиток» и, как предполагается, может быть связано со славянским *квас*)¹⁹. Карлы Фьялар и Галар убили Квасира, объяснив богам его исчезновение тем, что он, якобы, захлебнулся в собственной мудрости, и, слив его кровь в котел Одрёрир («приводящий дух в движение»)²⁰ и чаши Сон («кровь») и Бодн («сосуд»), смешали ее с медом. Таким образом был создан напиток, обладавший чудесными свойствами — всякий, кто ни выпьет его, становился скальдом либо ученым человеком. Злодеяния карлов на этом не закончились: пригласив к себе великана по имени Гиллинг и его жену, Фьялар и Галар убивают и их, но за это братьев ждет расплата — они вынуждены расстаться с драгоценным медом, отдав его в качестве выкупа за Гиллинга его сыну, великану Суттунгу, посадившему их на скалу в море. Завладев медом, Суттунг увозит его домой, в страну великанов, и там прячет в скалах, приставив свою дочь Гуннлёд сторожить его.

Один пожелал во что бы то ни стало добыть мед поэзии. Подстроив гибель девяти рабов великана Бауги, брата Суттунга, Один, назвавшись Бёльверком («злодеем»), нанимается к нему в работники и обещает трудиться за девятерых, если Бауги за его службу поможет ему отведать хранящийся у его брата мед. Бауги не удается уговорить Суттунга дать Бёльверку (Одину) глоток меда, и тогда тот решает хитростью выманить у великанов чудесный напиток. Приняв обличье змеи, Один проникает в просверленное Бауги отверстие в скале и проводит три ночи с Гуннлёд, после чего та позволяет ему выпить три глотка меду. Трех глотков оказывается достаточным, чтобы осушить три сосуда, в которых хранился мед. Завладев им, Один превратился в орла и улетел²¹. Суттунг, поняв, в чем дело, тоже принял обличье орла и полетел в погоню. Долетев до Асгарда, Один успел выплюнуть мед в подставленную асами

чашу. «Но так как Суттунг уже настигал его, Один выпустил часть меда через задний проход. Этот мед не был собран, его брал всякий, кто хотел, и мы называем его “долей дурных поэтов” (*skáld-fífla hlut*). Мед Суттунга Один отдал асам и тем людям, которые умеют слагать стихи»²².

На мифе о чудесном меде основаны все известные нам кеннинги поэзии, которую именуют то *волной Бодна* (*Boðnar bága*), то *напитком карлов* (*dvergja drykkja*), или, что бывает чаще, любого из представителей рода карликов, пусть даже и вовсе не имеющего касательства к легенде о поэтическом меде, как, к примеру, в кеннингах *питье Двалина* (*Dvalins drykkj*) или *мед Судри* (*Suðra mjörðr*). К перипетиям этой истории восходят и кеннинги поэзии, содержащиеся в древнейших из сохранившихся стихов, приписываемых Браги Старому: *напиток князя гор* (= великана) (*fjalla stillis drykkja B I 5, 3*), *дар Гаута* (= Одина) (*Gauts gjöf B I 5, 3, 2*) и *пиво Игга* (= Одина) (*Yggs öl B I 5, 3, 2*). Кеннинги, подобные этим, в изобилии встречаются в скальдической традиции на протяжении всей ее истории, поскольку и сама тема поэзии неизменно и во все времена возникает в стихах скальдов. При этом нередко она появляется там, где речь как будто бы должна идти совсем о другом, — в хвалебных песнях, прославляющих подвиги и щедрость правителей. Зачины многих панегирических песней открываются просьбой поэта выслушать его стихи в тишине и молчании, как, например, «Перечень Халейгов» Эйвинда Погубителя Скальдов (ок. 985 г.):

Viljak hljóð
at Hǫars líði,
meðan Gillings
gjöldum yppik,
meðan hans ætt
í hverlegi
galga farms
til goða teljum.

Hinn es Surts
ór spökðöllum
farmögnuðr
fljúgandi bar.

(*B I 60, 2, 1–2*)

«Я хочу тишины
для меда Хара (= Одина),
пока я буду произносить
виру Гиллинга,
пока его род (т. е. Хакона ярла)
до богов перечислю
в море сосуда
груза виселицы»²³,

того, что из глубокой
долины Сурта²⁴
храбрый путник
нес на лету».

В «Недостатке золота» Эйнара Звона Весов, песни, посвященной тому же правителю, аналогичное вступление занимает первые шесть строф, что, конечно же, и явилось причиной наивысшей концентрации в нем кеннингов поэзии:

1.

Hugstóran biðk heyra,
heyr jarl *Kvasis dreyra*,
foldar vörð á fyrða
fjarðleggjar brim dreggjjar.

«Неустрашимого прошу я слушать,
— слушай, ярл, кровь *Квасира* —
стража земли *прибой закваски*
*народа суставов фьорда*²⁵.

2.

Ullar gengr of alla
asksoðgn, þess's hvöt magnar
byrgis þoðvar sorgar,
bergs geymiló dverga.

Хранящаяся в скалах волна
карлов подступает ко всем.
людям корабля Улля, умножающим
подвиги горы крепости битвы²⁶.

3.

Hljóta munk, né hlítik,
Hertys, of þat frýju,
fyr orpeysi at ausa
austr vögnóðar flausta.

Мне выпал жребий вычерпывать
жидкость винного корабля Хертюра
для ускорителя ладьи, меня
не придется понуждать к этому²⁷.

4.

Þvíf fjölkostigr flestu
flestr ræðr við son Bestlu
(tekit hefk *morðs til mærdar*)
mæringr an þú færa.

Ибо другие достойные мужи
имеют гораздо меньший вес
у сына Бестлы (= *Одина*), чем ты,
— я начал хвалу сечи (= *орану*)²⁸.

5.

Eisar vágr fyr (vísa
verk) *rygnis mér* (hagna),
þýtr *Óðrøris alda*
(aldr) hafs við fles galdra.

Я мчу море Рёгнира (= *Одина*) —
удача всегда сопутствует князю —
волна моря Одрёрира шумит у
плоской скалы заклинаний²⁹.

6.

Nú 's þats *Boðnar bára*,
berg-Saxa, tér vaxa,
gervi í hqll ok heyri
hljóð *fley jofurs þjóðir*.

Теперь растёт волна *Бодна*,
люди князя умолкли
в палате и слушают
*корабль саксов гор*³⁰.

(B I 117, 1–6)

Как бы ни истолковывать отдельные кеннинги, употребленные Эйнараром в этом развернутом вступлении к его поэме, в котором он, шаг за шагом преобразуя сладкий мифологический напиток в жидкость совсем иного рода (впрочем, ничуть не менее дорогую сердцам его слушателей!), представляет поэзию в образах морского плаванья: то как прибой или волну, бьющуюся о плоскую скалу — языки скальда, то как корабль или вычерпываемую из его днища скопив-

шуюся там морскую воду, — совершенно очевидно, что в большинстве своем эти кеннинги указывают вовсе не на *поэтическое искусство* вообще, но на его вполне конкретный результат — *хвалебную песнь* в честь Хакона, которую скальд и произносит перед ярлом и его дружиной. На наших глазах как будто бы происходит подмена: *хранящейся в скалах волной карлов* или *морем Рёгнира* оказывается не поэзия как таковая, не изготовленный Фьяларом и Галаром и впоследствии похищенный Одином волшебный напиток, обладающий свойством превращать каждого, кто ни отведал его, в поэта, но созданное Эйнарсом произведение. И это, конечно, не оговорка скальда, ибо о том же говорится в процитированном выше вступлении к «Перечню Халейгов» Эйвинда Погубителя Скальдов, согласно которому его генеалогическая песнь в честь ярла и есть тот самый, принесенный по воздуху на орлиных крыльях из Йотунхейма, мед Одина (*море сосуда груза виселицы*).

С еще большей определенностью эта же мысль выражена в сохранившемся фрагменте из поминальной драпы, приписываемой Вёлу-Стейну³¹ (ок. 950 г.). Обращаясь к сыну, скальд призывает его слушать, как е г о (*mína*) «*потоки скалы ликования друга Мимира*» (т. е. сложенная им песнь: *друг Мимира* = Один, *скала ликования* = его грудь, ее *потоки* = мед поэзии, временно сохраняемый асом в этом «сосуде») «*шумят у шхер нёба*» (т. е. у *зубов*) и вслед за тем заявляет, что е м у «*дана находка Тунда*» (= *Одина: mér's fundr gefinn Fundar*), что можно понимать и как указание на совершение им творческого акта («я сочинил песнь»)³², и как сообщение о передаче ему поэтического искусства. В свете всего сказанного по меньшей мере двусмысленно звучат и слова автора «Младшей Эдды» о том, что Один отдал мед Суттунга асам «и тем людям, которые умеют *слагать стихи* (*þeim málpmum, er yrkja kunnu*)». Так что же обретали получившие драгоценный напиток избранники — поэтическое умение, как гласит та же легенда, или, раз они им уже обладали, нечто значительно более конкретное — готовые стихи?

Подобное отождествление поэзии и песни весьма знаменательно и, несомненно, отражает нечто большее, нежели обычный для скальдической традиции процесс формализации кеннингов. Ведь если бы в основе имевшей место подмены этих двух понятий не лежали определенные представления о личности поэта и его творчестве, никакой «субституции» не произошло бы и вовсе — хотя бы уже потому, что ничто не мешало скальдам искать и находить иные способы для поэтического обозначения своих произведений. Мог же, к примеру, Эгиль, наряду с традиционными наименованиями поэзии, использовать изобретенные им самим, но так ни-

когда и не выведенные из разряда окказионализмов альтернативные кеннинги *песни* loptvág ljóðrunda «воздушный груз безмена песни (= языка)» (*St. I*) или lof-kǫstr «штабель хвалы» (*Arinb. 25*), а Эйнар Звон Весов среди многочисленных вариантов мифологических кеннингов поэзии назвать вдруг свою драпу *хвалой сечи* (*Vell. 4*)!

Развитие, однако, пошло по совсем другому пути. При этом установление эквивалентности скальдического умения его частному воплощению, как можно полагать, должно было натолкнуться на очевидную несовместимость двух различных временных планов — неопределенного, но, несомненно, отодвинутого в отдаленное прошлое мифологического «некогда» приготовления и похищения поэтического меда и реального настоящего, к которому относилось творение данного, конкретного произведения скальда. Как явствует из единственной сохранившейся полустрофы исландца Стейнтора (XI в.), скальды либо вообще не замечали этой сложности, либо сознательно использовали ее в своих целях — иное дело исследователи, из-за явной «хронологической» неувязки лишь в самое недавнее время сумевшие разгадать истинный смысл стихов этого исландца, на первый взгляд как будто бы прославляющих более чем скромное поэтическое мастерство их создателя: «Я славолю приготовленный в стародавние времена (fignit forngorvan) водопад рога храброй ноши рук Гуннлёд (*храбрая ноша рук Гуннлёд* = Один, соблазнивший Гуннлёд, чтобы завладеть медом; *водопад рога Одина* = мед поэзии), хоть он и мал (ok þó lítinn)» (*B I 387*). Речь здесь, конечно же, идет не о «малозначительном» умении скальда, но о сочиненном им небольшом произведении (не исключено, что об этой самой висте)³³, в противном случае мы должны были бы заподозрить Стейнтора в уничижительном отношении к собственному поэтическому дару — в чувстве, как мы еще не раз будем иметь возможность убедиться, не только незнакомом, но и откровенно противоположаемом древнескандинавскому поэту. Аналогичным образом следует, по-видимому, понимать и знаменитое вступление к «Утрате сыновей» Эгиля, в котором скальд также проецирует свое собственное творение, поминальную драпу о погибших сыновьях, с великим трудом добываемую им из *тайника духа* (= груди), в мифологическое «давно», или, буквально, «рано» (ár) легенды о добыче Одина:

1.

Mjök erum tregt
tungu at hrœra

2.

Esa auðþeystr,
þvítt ekki veldr

með loptvætt
ljóðpundara;
esa nú vænligt
of Viðurs þýfi,
né hógdroegt
ór hugar fylgsni.

höfugligr,
ór hyggju stað
fagna fundr
Friggjar niðja
ár borinn
ór Jötunheimum.

(B I 34)

(1) «Очень мне тяжело / сдвигать языком / безмена песни / воздушный груз³⁴; / теперь не дожидаться / добычи Видура (= Одина) / — не вытянешь запросто / из тайника духа». (2) «Нелегко заставить изливаться, / ибо овладела гнетущая тоска, / из жилища души / счастливую находку родича Фригг (= Одина), / давно принесенную / из Йотунхейма».

Трагическая поэма Эгиля, от начала и до конца посвященная переживаниям ее автора и по праву считающаяся самым личным произведением древнескандинавской, а быть может, и всей средневековой европейской литературы³⁵, вместе с тем оказывается произведением, в котором с наибольшей отчетливостью выявлена и основа рассмотренного нами явления. Присущее скальду поэтическое искусство — результат его прямых, ничем и никем не опосредованных персональных взаимоотношений с Одином, в полном смысле слова «дар», полученный им от предводителя асов, и за данный ему «безупречный дар», несмотря ни на что, даже на предательство самого дарителя, и, как следствие этого, — постигшие Эгиля горести, он всегда будет прославлять своего божественного «друга»:

Áttak gótt
við geirs dróttin,
gerðumk trygg
at trúa hönum,
áðr vinan
vagna rúni
sigrhöfundr
of sleit við mik.

Bloetka því
bróður Vllis,
goðjaðar,
at gjarn séak;
þó hefr Míms vinr
mér of fengnar
þolva boetr,
es et betra telk.

Gofumk íþrótt
ulfs of bági

«Был я в ладах
с владыкой копья (= Одином),
нерушимо
ему доверял,
до тех пор, пока дружбу
приятель повозок (= Один),
судья побед (= он же)
со мной не порвал».

«Не по своей охоте
служу я³⁶
брату Вили (= Одину),
защитнику богов;
однако друг Мимира (= Один)
дал мне взамен
возмещения за несчастья,
которые я считаю наилучшими».

«Дал мне искусство
противник волка (= Один),

vígi vanr
vammi firða
ok þat geð,
es gerðak mér
vísa fjandr
af vélöndum.

привычный к битве,
без изъяна
и тот разум,
которым я
превращаю тайных
врагов в явных».

(*Sonatorrek*, 22–24: B I 37)

Полученное от Одина поэтическое искусство оказывается, однако, для Эгиля не простым утешением в его несчастьях, но — и об этом свидетельствуют последние из процитированных здесь стихов — мощным и единственно доступным ему, старику, неспособному более держать меч, оружием в борьбе с грозным противником, морским великаном Эгиром («зловредным братом бури» *St. 8*), отнявшим у скальда его любимого сына³⁷.

Подобного рода персональные отношения между человеком и божеством вовсе не уникальны для скандинавского общества, достаточно вспомнить героя «Саги о Храфнкеле», большого «друга» бога Фрейра, впоследствии, однако, не нашедшего поддержки с его стороны и потому отказавшего Фрейру в «доверии» (первоначальное значение др.исл. глагола *trúa* — «доверять», а не «верить») ³⁸. Что же касается скальдов, то у них не было оснований порывать со своим божественным патроном — Одним, в счастливой «находке» которого они усматривали не только первопричину поэзии как таковой, но и источник дарованного каждому из них непосредственно им самим поэтического «умения». Если же это и происходило, то не по доброй воле скальда, но по желанию его земного покровителя, требовавшего от поэта отказа от «старой веры». Выше и в другой связи нам уже приходилось упоминать о стихах Халльфреда, свидетельствующих о том, как неохотно он расставался с «супругом Фригт», «власть» которого прямо ассоциировалась у него с поэтическим искусством³⁹. Через призму последнего новообращенный скальд склонен был смотреть и на догматы христианства: пригрозив отказавшемуся выслушать его драпу Олаву Трюгтвасону, что он забудет внушенное ему вероучение, Халльфред мотивировал свою угрозу тем, что учение это — «не более поэтично» (букв. «искусно в поэтическом отношении»), чем песнь», которую он сложил в честь конунга (*því at ekki eru þau fræði skaldligri en kvæðit* ⁴⁰; выделено нами. — *Е.Г.*)!

Представление о своей избранности, прямой причастности к божественному напитку и его «подателю» если и не являлось главной причиной высокого самосознания скальда, то, несомненно, ему способствовало. И, разумеется, лучшее тому свидетельство —

установление знака равенства между собственным творением поэта и его мифологическим источником — медом поэзии. Те же представления об избранности и значимости древнескандинавского поэта нашли свое выражение и в очевидном обожествлении первого исторического скальда Браги и причислении его к роду асов в «должности» бога поэзии и мужа богини Идун, хозяйки яблок молодости. В двух поминальных хвалебных песнях Х в., анонимных «Речах Эйрика» и «Речах Хакона» Эйвинда Погубителя Скальдов, Браги (скальд или бог поэзии?) — один из тех, кому Один поручает встретить прибывших в Вальгаллу конунгов Эйрика Кровавая Секира и Хакона Доброго. Имя *Bragi* связывалось в сознании средневековых скандинавов с одним из древнейших наименований поэзии — *bragr* (возможно, имеющим этимологическую параллель в древнеиндийском *bráhmaṇ* «жертвенная песнь») и одновременно с, по-видимому, омонимичным ему существительным *bragr* «первейший». Попыткой свести воедино эти три наименования, действительные отношения между которыми далеко не ясны, является следующая характеристика бога поэзии Браги, данная ему автором «Младшей Эдды»: «Он славится своею мудростью, а пуще того, даром слова и красноречием. Особенно искусен он в поэзии, и поэтому его именем называют поэзию (*ok af honum er bragr kallaðr skáldskapr*) и еще по его имени называют тех, кто превзошел красноречием всех прочих жен и мужей (*ok af hans nafni er sá kallaðr bragr karla eða kvenna, er orðsnilld hefir framart en aðrir*)»⁴¹. Устанавливая таким образом первенство тех, кто владеет даром слова, Снорри как будто бы избегает прямого отождествления аса Браги со скальдом Браги. Между тем, на то, что Браги Старый Боддасон и его божественный тезка — скорее всего одно и то же лицо, указывает не только совпадение имен (человеческим существам имена богов не присваивались), но прежде всего тот факт, что место бога поэзии в скандинавском пантеоне и в сознании скальдов было изначально и прочно занято Одним. Именно поэтому асу Браги — и это, возможно, наилучшее доказательство относительно позднего его появления на «скандинавском Олимпе» — не суждено было сыграть вообще никакой роли в мифе о меде поэзии.

Обожествление полулегендарного родоначальника традиции — знак признания его «лучшим» (как сказано в эддических «Речах Гримнира»: «лучший скальд — Браги» *Gm. 44*) среди «первейших» (вспомним еще одно значение исландского *bragr*) — конечно же, прежде всего служило прославлению поэтов, подтверждением их избранности. Вместе с тем, и это, вероятно, главное, первый

скальд, даже будучи причислен к роду асов, не превратился в символического посредника между своими многочисленными преемниками и истинным источником поэтического искусства — Одином. И потому его непричастность к мифу о меде поэзии (непричастность в качестве действующего лица — как известно, в «Младшей Эдде» рассказ о происхождении поэзии и вложен в уста Браги!) исполнена особого смысла: скальды не нуждались в посредниках во взаимоотношениях с тем, кому они, по всеобщему мнению, были обязаны своим поэтическим даром.

Несомненно, отсюда — и умолчание традиции о самой себе. «Тебя должны мы благодарить за напиток Фаля (= имя карлика), отважный Вальгаут (= *Один*), владеющий палатой тропы сутроба вороного волн (т. е. *небом*)» — спешит оговориться Ховгарда-Рэв сразу вслед за строфой, в которой он (в первый и последний раз в полутысячелетней традиции!) воздает должное своему воспитателю и прямому наставнику в поэтическом ремесле, Гицуру Скальду Золотых Ресниц: «Часто благосклонный подносил мне священную чашу бога ворона (= *Одина*), теперь Бальдр молнии земли штевня (= *муж*) покинул скальда» (*В I 295, 2, 2–3*). «Священная чаша Одина», поднесенная старшим скальдом своему питомцу, — единственное упоминание о реальном посреднике в передаче поэтического искусства в скальдической традиции. Обычно же скальды вовсе не стремились афишировать свою связь с теми, кто так или иначе способствовал их становлению как поэтов. Провозглашая сочиненные ими стихи *находкой Одина* и приписывая себе роль его избранников, они тем самым мифологизировали собственное творчество, в то же время старательно избегая даже простых упоминаний о каких бы то ни было «творческих контактах» со своими предшественниками. В отличие от автора ученого трактата древнескандинавские поэты в стремлении подчеркнуть и утвердить личное начало своего искусства вступали в «заговор молчания», делая вид, что и вовсе не подозревают о том, что скальдическое ремесло требует выучки и что *«младшие скальды сочиняют по образцу старших»*, следуя жестким и от века установленным канонам, а потому и те, и другие — звенья единой, существующей из поколения в поколение цепи-традиции. Миф же о меде поэзии, напротив, говорил совсем о другом — об исключительности и самостоятельности скальда, по одной только милости Одина и без помощи земных посредников, «залпом» усвоившего все секреты поэтического мастерства.

Если мы возвратимся теперь к рассказу о пастухе, чудесным образом во сне научившемся скальдическому искусству у курганного

жителя, то убедимся в том, что описанная в этой истории процедура передачи поэтического дара не только по своему духу, но даже в основных деталях соответствует мифу о меде поэзии. Сквозным мотивом последнего, как мы помним, является идея *изустности* драгоценного напитка: премудрый Квасир был сотворен из слюны богов, *плюнувших* в знак мира в некую чашу; убившие Квасира карлы пустили слух, будто он *захлебнулся* в собственной мудрости, потому что не нашлось человека, способного выпросить ее у него; крадя мед у великанов, Один *выпивает* его, сохраняет в своей груди во время полета в Асгард и там *выплевывает* в подставленную богами чашу. Только этот мед, извергнутый из груди верховного аса («*потоки скалы ликования друга Мимира*»), способен был превратить *испившего* его в истинного скальда: мед, выпущенный другим путем (*ens gamla ara leirt* «памет старого орла»), оказался непригодным к употреблению, а всякий, отведавший его, — дурным поэтом.

Скальды, таким образом, получали *изустный* по своему происхождению дар поэзии *из уст и в уста*. Но ведь точно такой же, «оральный» способ передачи поэтического искусства описан в «Пряди о Торлейве»! И, конечно же, нет ничего случайного в том, что мед поэзии фигурирует в ней не в своем первоначальном состоянии — в виде напитка, но в тождественной ему форме скальдической висы. Ибо в роли «подателя» его выступает на сей раз не сам бог поэтов, но особо приближенное к нему лицо, покойный скальд, «научиться у которого можно большему, чем у любого другого» в силу того, что он, как никто усвоив магическое в своих основах искусство Одина, навсегда прославил свое имя сочинением хулительной песни против ярла Хакона⁴². Он-то и «вливает» прямо в глотку спящему пастуху готовый стихотворный эквивалент поэтического меда и скальдического дара, который тому предстоит запомнить и после пробуждения воспроизвести, давая ему вдогонку наставления вполне в духе ученой поэтики «соблюдать размер», «быть красноречивым», «а более всего заботиться о кеннингах (*ok vanda sem mest bæði hátt ok orðfæri ok einna mest kenningar*)».

Вместе с тем нельзя не заметить, что и миф о меде поэзии, и — в особенности — история о Халльбьёрне, при всей фантастичности декларируемого ими «метода» обучения поэтическому ремеслу, в то же время содержат в себе и кое-какие реальные сведения о способе существования скальдической традиции. Так, многократно подчеркиваемая и притом не только провозглашаемая, но и обретающаяся в этих рассказах истинную материальность *изустности* поэтического дара, несомненно, и соответствует, и непосредственно

основывается на устном характере скальдического творчества. Отсюда — и та роль, которую играло в нем запоминание готовых текстов. Как мы видели, Халльбьёрну, чтобы стать скальдом, нужно было не просто «впитать» в себя вису, произнесенную Торлейвом, усвоив таким образом основы поэтического мастерства, но запомнить и в точности воспроизвести ее наяву, приобщившись тем самым к скальдической традиции. Можно не сомневаться в том, что из чего бы ни складывалось в реальности обучение скандинавского поэта, важнейшим компонентом его было изучение и заучивание произведений его предшественников. Свидетельство этому — и надежно сохранявшиеся в устной передаче на протяжении столетий, прежде чем они впервые были записаны в XII–XIII вв., стихи норвежских, а затем и исландских скальдов (о безусловном доверии к памяти поколений своих соотечественников, опирающемся на представление о воплощенной в песнях скальдов «исторической правде» и «нерушимости» их поэтической формы, говорят знаменитые слова Снорри Стурлусона, которыми предваряется «Круг Земной»: «У конунга Харальда <Прекрасноволосого> были скальды, и люди еще помнят их песни, а также песни о всех конунгах, которые потом правили Норвегией. То, что говорится в этих песнях, исполнявшихся перед самими правителями или их сыновьями, мы признаем за вполне достоверные свидетельства. <...> А песни скальдов, как мне кажется, всего меньше искажены, если они правильно сложены и разумно истолкованы»⁴³), и те подчас откровенные, а чаще трудно уловимые связи между творчеством отдельных поэтов, которые нам уже приходилось наблюдать.

И все-таки приобщение безвестного пастуха к поэтической традиции не исчерпывалось запоминанием и воспроизведением висы, вложенной во сне в его уста курганным жителем: сохранение в памяти «древних стихов и песен» и исполнение их «людям на забаву» не являлось исключительной прерогативой скальдов. Решающим моментом вовлечения Халльбьёрна в традицию было *продолжение* им сочиненного покойным скальдом зачина поминальной песни в честь Торлейва Ярлова Скальда. Именно то обстоятельство, что Халльбьёрн сложил свою песнь с подачи и вслед за прославленным поэтом, подхватив сочиненную им строфу, и делало его прямым преемником Торлейва в скальдической традиции. Как видим, рассмотренная нами история об обретении скальдического дара далеко не исчерпывается мифологическим мотивом божественного напитка (на этот раз представленного его поэтическим эквивалентом — висой), акцентирующим личное начало скальдического творчества, но содержит в себе и прямо про-

тивоположный мотив, хотя и прочно укорененный в реальности, но обычно не «выговариваемый» прямо — мотив традиционности скальдического искусства⁴⁴.

Осознание ценности своего личного мастерства на фоне традиции — центральная тема другого рассказа о скальде. Стув, сын Торда Кота, во время поездки в Норвегию случайно оказывается в одной усадьбе с Харальдом Суровым и всю ночь напролет развлекает конунга, декламируя одну за другой скальдические песни-«флокки». Произнеся, таким образом, по одной версии рассказа, три десятка, а по другой — вдвое больше флокков, исландец заверяет конунга, что не перевалил и за половину своего репертуара, а на вопрос Харальда, известны ли ему также хвалебные песни-«драпы» (поэтическая форма, согласно скальдической «табели о рангах», обладавшая большей ценностью, нежели флокк), и если да, то для кого же он их приберегает, заявляет, что расскажет их конунгу при следующей с ним встрече и притом в количестве, в половину большем, чем он произнес флокков в этот раз. Только наутро из просьбы Стува разрешить ему сложить в его честь песнь конунг узнает, что «ученый» исландец (fǣðimaðr), с помощью которого он накануне скоротал время, — скальд и притом представитель рода, к которому принадлежали знаменитые скальды: «Конунг спросил: “Так ты — скальд?” — “Я хороший скальд”, — отвечает Стув. “Не было ли у тебя в роду скальдов?” — спрашивает конунг. Стув отвечает: “Глум Гейрасон⁴⁵ — дед моего отца и много других хороших скальдов было у нас в роду”. Конунг сказал: “Если ты такой же скальд, как Глум Гейрасон, то я разрешаю тебе сочинить обо мне хвалебную песнь”. — “Я сочиняю куда лучше Глума”, — отвечает Стув. Конунг сказал: “Раз так, принимайся за дело. А не приходилось ли тебе и прежде сочинять песни о знатных людях?” — “Вы, государь, — первый знатный человек, которого я вижу”, — отвечает Стув, — “а потому и не приходилось”. — “Люди могут сказать, что для новичка ты много на себя берешь, если я буду первым, о ком ты сложишь песнь”, — сказал конунг. — “Я все же попытаюсь”, — говорит Стув». При следующей встрече с конунгом Стув произнес свою песнь, и Харальд, убедившись, что слова исландца не были простым бахвальством и перед ним и вправду искусный скальд, сделал его своим дружинником⁴⁶. Сохранился отрывок из поминальной «Драпы Стува», сочиненной им после гибели Харальда Сурового в память об этом конунге⁴⁷.

Как видим, критерии оценки профессиональных достоинств скальда, применяемые участниками приведенной беседы, весьма различны. Конунг исходит из обычного для традиционного обще-

ства представления о преемственности тех или иных характерологических качеств или способностей и умений, из поколения в поколение наследуемых в одном роду, и потому первым делом пытаются выяснить, не было ли среди предков Стува скальдов. Узнав же, что исландец является правнуком Глума Гейрасона, скальда, сочинившего хвалебные песни о его родичах и прежних правителях Норвегии, Эйрике Кровавая Секира и его сыне, Харальде Серая Шкура, конунг сразу же отвечает согласием на просьбу Стува, полагая, что тот не уронит чести своего рода и сложит драпу не хуже, чем это делал в свое время его прадед. Вместе с тем, Харальд не забывает осведомиться и о личном «опыте» ученого исландца, упоывая на то, что тот уже успел «набить руку», сочиняя хвалебные песни в честь других правителей. В своем решении конунг, таким образом, целиком и полностью руководствуется представлением о традиции и приобретаемом в постоянных упражнениях профессионализме. Стув же, со своей стороны, вовсе не склонен апеллировать к семейным традициям, как это, к примеру, не преминул бы сделать на его месте ирландский поэт, и, напротив, стремится всеми средствами подчеркнуть свою самостоятельность и самоценность собственного творчества, самонадеянно заявляя, что он якобы превзошел в скальдическом мастерстве своего знаменитого прадеда. Равным образом несущественным оказывается для него и предшествующий поэтический опыт — чего стоит сделанное им вслед за тем заявление, что он никогда прежде не сочинял хвалебных песней, т. е. вообще не пробовал себя в «серьезном» скальдическом жанре!

Может возникнуть впечатление, что воплощенные в рассказе о Стуве по сути дела противоположные подходы к оценке скальдического умения отражают динамику представлений о природе поэтического ремесла. Между тем, это не так. Тогда как конунг, пытаясь оценить предполагаемые достоинства скальда, стоит на позициях аудитории, рассматривающей каждого вновь заявившего о себе поэта как одного из многих — представителя определенной традиции, мнение скальда о собственном творчестве являет собой его самооценку. Как видим, обсуждая свое поэтическое мастерство, скальды вовсе не стремились занять место в одном ряду с себе подобными, но, напротив, смело противопоставляли себя своим братьям или даже прямым предшественникам по ремеслу, рассматривая собственное умение как единственное в своем роде.

Профессиональная самооценка скандинавского поэта, неизменно свидетельствующая о его высоком авторском самосознании, — своего рода «общее место» как рассказов о скальдах, так

и создаваемой ими поэзии. При этом мы не найдем в поднимающих эту тему стихах и тени скромности. Явившись ко двору Олава Харальдссона (Святого), с недоверием относившегося к языческому, как считали конунги-христианизаторы, ремеслу скальдов, и получив отказ в ответ на свою просьбу выслушать сочиненную в его честь хвалебную песнь, молодой Сигват, пытаясь переубедить конунга, произнес вису о своем поэтическом мастерстве, в которой, как ни странно, апеллировал вовсе не к возможности примирить древнее искусство скальдов с требованиями новой веры (возможности, впоследствии в полной мере реализованной им в собственном творчестве!), но исключительно к своему «умению слагать стихи»:

Hlýð mínum brag, meiðir
myrkblás, þvít kank yrkja,
alltígin — mátt eiga
eitt skald — drasils tjalda;
þótt öllungis allra
allvaldr, lofun skalda,
þér fæk hróðrs at hvöfu
hlít annarra nfið.

(B I 246, 2)

«Слушай мою поэзию, знатный
разоритель темного коня шатров
(= князь)⁴⁸, — ибо я умею сочинять
стихи — тебе нужен скальд;
и хотя, всевластный, ты отвергал
хвалу всех других скальдов,
я восславлю тебя
во множестве стихов».

Судя по тому, что в награду за стихи (at bragarlaunum) Сигват получил от конунга золотое кольцо и вскоре сделался его дружинником, ему удалось добиться своей цели. Знаменательно, что эту вису — первую, в которой он обращается к своему будущему покровителю и другу, — Сигват сложил вскоре после того, как стал скальдом (см. ниже). И тем не менее уже тогда, едва успев сделать первые шаги на поэтическом поприще и прежде, чем приобрести опыт и снискать себе славу сочинением многих скальдических песней, он не испытывал и тени сомнения относительно поэтических достоинств своих стихов и не преминул «авансом» дать высокую оценку собственному мастерству. Двадцать лет спустя, в одной из своих последних вис, которая была сочинена в ответ на утверждение его недоброжелателей о якобы формальном несовершенстве его стихов (hann hefði eigi rétt ort at máli)⁴⁹, тот же скальд, говоря о себе в третьем лице и тем самым подчеркивая бесспорность и объективность провозглашаемой им истины — мнения просвещенной аудитории, с еще большей определенностью (и на этот раз с куда большим основанием!) высказался о безупречных достоинствах «поэзии умного Сигвата», назвав дураками всех, кто осмеливается считать иначе:

Munu þeirs mestar skynjar
munvágs Dáins kunna
síðr at Sigvats hróðri
svinn's bragðstu finna;
sik vill hverr, es hnekkir,
haldorðr boði skjaldar
éls, þvís allir mæla,
íflaust gera at fíflí.

(В I 253, 29)

«Те, кто лучше всего понимают
веселящую волну Даина (= поэзию),
не найдут погрешностей
в поэзии умного Сигвата⁵⁰;
всякий зачинщик бури щита (= муж),
кто упорно отвергает то,
что говорят все, несомненно,
делает из себя дурака».

Противопоставляя этого дерзкого «дурака» «умному» автору стихов, Сигват, конечно, имеет в виду не общее недомыслие своего оппонента и, как следствие, его неразумные суждения, но прежде всего его профессиональную несостоятельность как скальда. Недаром и самое наименование дурного поэта, уделом которого, в соответствии с мифом о меде поэзии, был лишь *leir hins gamla agra* «помет старого орла» (как назвал стихи своего противника Торарин Короткий Плащ В I 464, 3), — *skáldfífl*, производно от *fífl* «дурак». Судя по всему, именно к таким бездарным завистникам и обращена виса Сигвата, в которой скальд возвращает им несправедливые обвинения, брошенные в его адрес.

Лишь однажды хула, изливающаяся из уст скальда, имеет своим объектом не соперника, но сочиненные им же самим стихи. Впрочем, и в этом, уникальном для скальдической традиции, случае перед нами отнюдь не пример уничижения паче гордости. Вернувшись в Норвегию из поездки за море, Халли Челнок в ответ на ревнивый вопрос Харальда Сурового, дружинником и скальдом которого он был, не приходилось ли ему во время его путешествия сочинять песни другим конунгам, в шутливой висте рассказывает об «околесице», преподнесенной им при посещении английского двора под видом хвалебной песни Харальду Гудинасону (см. выше). Перечисляя формальные погрешности сочиненной им песни, скальд преисполнен гордого сознания ее «негативного совершенства» и похвалится тем, что никому еще не удавалось сложить для датчан «худшей драпы»:

Ortak eina
of jarl pulu;
verðrat drápa
með Dönum verri;
föll eru fjórtán
ok fong tíu;
opit 's ok öndvert,
öfugt stígandi;

«Сложил я одну
о ярле⁵¹ тулу⁵²;
не было драпы
у данов хуже;
в ней четырнадцать «падений»
и десять «уловов»;
она открыта и вывернута,
развертывается задом наперед;

Необычная подробность, с какой Халли один за другим называет «технические» огрехи своего творения, не имеет аналогий в скальдической традиции: никто из скальдов не расхваливал столь детально и лучшие из сложенных им стихов, обычно ограничиваясь общей высокой оценкой своего искусства. Не случайно, нам остается лишь догадываться о реальном содержании употребляемых Халли скальдических *termini technici* — они не известны ни из поэзии, ни из ученой исландской поэтики. При этом, тогда как самый общий смысл последних из названных скальдом поэтических несообразностей более или менее ясен, — характеризуя свою поэму как «открытую и вывернутую», Халли скорее всего имеет в виду ее синтаксические и композиционные недостатки — прояснение значения упомянутых перед этим загадочных «четырнадцать падений» (*föll*) и «десяти уловов» (*föng*), по общему мнению исследователей, представляет едва ли разрешимую задачу. Речь здесь, по-видимому, идет о каких-то метрических ошибках⁵³, не исключено что, как это попыталась доказать в недавней работе К.Гаде, о неверном соотношении числа метрически маркированных и немаркированных слогов⁵⁴. Как бы то ни было, из того, как Халли смакует свои поэтические промахи, похваляясь формальным несовершенством сложенной им песни, следует, что, по замыслу скальда, перечень количества ошибок, допущенных при ее сочинении, должен был перейти в качество, обернувшись несомненным достоинством в глазах конунга и его дружины, поскольку датчане и, в особенности, враги Харальда Сурового и не могли, с их точки зрения, заслуживать лучшей драпы. Столь плохо «сработанные» «хвалебные» стихи не должны были прибавить Харальду Гудинасону ни славы, ни «удачи», а тем самым и «хула», произнесенная Халли в адрес собственной песни, на деле оказывается хвалой его поэтической изобретательности, позволившей скальду достигнуть совершенства даже в сочинении бессмысленных и неправильных стихов.

Не вызывает сомнения, что восхваление своего мастерства, будучи отражением высокого уровня авторского самосознания скандинавского поэта, одновременно преследовало и вполне прозаичные цели. Хвалебная песнь была тем товаром, в обмен за который скальд был вправе рассчитывать на богатое вознаграждение от прославляемого в ней правителя, а потому вполне объяснимо его стремление показать свой товар «лицом» и набить ему цену, заявив об исключительных достоинствах как предлагаемого им произве-

дения, так и его создателя. Вместе с тем, можно быть уверенным в том, что подобные речи, со временем превратившиеся чуть ли не в необходимую часть придворного этикета, не могли не импонировать и их адресатам: конунгам или ярлам, чья слава увековечивалась и преумножалась в произносимых в их честь драпах и флокках, было отнюдь не безразлично, кому доверить столь важное для них дело. Отсюда их обычные расспросы о предшествующем «поэтическом опыте» вновь прибывшего скальда или стремление выяснить, не принадлежит ли он к известному своими поэтическими традициями роду. Гордые заверения в профессиональном превосходстве над другими скальдами, раздававшиеся в ответ на задаваемые конунгом вопросы, были, таким образом, и ожидаемой, и необходимой реакцией поэта, открывавшей ему доступ к особе государя. Однако право на то, чтобы стать дружинником и приближенным последнего, скальд завоевывал, лишь подтвердив свои первоначальные заявления истинно высоким качеством произнесенной им хвалебной песни.

Не случайно, за самодовольной оценкой скальдом поэтических достоинств сложенной им песни порой явственно различим звон золота: одним из *loci communes* скандинавской панегирической поэзии является тема ожидаемого скальдом заслуженного вознаграждения за его стихотворный труд. Так, провозглашая «меновую стоимость» хвалебной поэзии, Эгиль Скаллаграмссон заявляет со свойственной ему прямоотой, что, хотя он «скор воспеть князя, он молчалив для скупца» (*Arinb. I*), а его родич, скальд и священник, Эйнар Скуласон впоследствии не найдет ничего зазорного в том, чтобы заключить прозрачным намеком на причитающуюся ему мзду («Эти стихи были бы щедро вознаграждены золотыми кольцами, если бы был жив Сигурд Старший»⁵⁵) одну из первых христианских драп, знаменитую поэму «Луч» (*Geisli*, 1153 г.), сочиненную им по заказу конунга Эйстейна во славу «вечного правителя Норвегии» Олава Святого. От другой хвалебной песни, сложенной полтора веками раньше Гуннлаутом Змеиным Языком в честь ирландского конунга Сигтрюгта Шелковая Борода (1002 г.), сохранился лишь небольшой фрагмент, в котором скальд выражает надежду на щедрость прославляемого в ней правителя, декларируя исключительную ценность произнесенных им стихов:

Segi hildingr mér
ef hann heyri sér
dýrligra drag;
þat 's drófulag.

(B I 185, 2)

«Пусть мне скажет князь,
слыхал ли он о себе
более превосходные стихи;
эти — в размере драпы».

Судя по реакции недавно вступившего на престол ирландского конунга, которому впервые доводилось выслушивать хвалебную песнь в свою честь, эти стихи скальда, указывающие на особую метрическую ценность избранной им поэтической формы — драпы (ср. *enn dýri hátt, dýgt brag* «искусный размер», «изоощренная поэзия»), были восприняты Сигтрюггом как требование повышенной платы за дорогостоящую (ср. *dýgt* «дорогой») песнь. Призвав своего казначея, конунг спросил у него: «Какую награду я должен дать за эту хвалебную песнь?» Тот отвечал: «А как вы думаете, государь?» — «Что, если я дам два корабля?» — спросил конунг. — «Это будет слишком много, государь, — отвечал казначей. — Другие конунги дают в награду за хвалебную песнь дорогие вещи, ценные мечи или золотые кольца». Тогда конунг подарил Гуннлаугу свой новый пурпурный наряд — отделанное золотом платье и плащ с дорогим мехом, а также золотое запястье весом в одну марку»⁵⁶.

Авторское самосознание скальдов находит, однако, свое выражение не только в той высокой оценке, которую норвежские и исландские поэты давали собственному мастерству, а нередко, как мы видели, и в их откровенном самовосхвалении, но и прежде всего, по меткому замечанию Кэрл Клоувер, в «подчеркнутой неанонимности» скальдического творчества⁵⁷. «Неанонимность» эта, конечно же, не сводится к тому, что, за редчайшими исключениями, традиция вместе с произведениями заботливо донесла до нас и имена их создателей, за несколько веков до введения письменности сочинивших те или иные песни и отдельные висы. Личный характер скальдической поэзии, равно как и соответствующее восприятие ее аудиторией, несомненно, отражается и в высокой степени фиксированности поэтического текста, несопоставимой с порождаемой бесконечным процессом пересочинения вариативностью одновременно бытовавших в том же обществе анонимных эпических песней. В то время как к последним вообще не применялось понятия «авторства» — безымянные певцы, или сказители эпоса из поколения в поколение передавали облеченные в традиционную поэтическую форму предания, считавшиеся общим достоянием, — на песни скальдов распространялось неписанное авторское право, нарушение которого встречало всеобщее неодобрение. Предполагают, например, что создатель «Рчей Хакона» (961 г.) и «Перечня Халейгов» (ок. 985 г.), последний из выдающихся норвежских скальдов, Эйвинд сын Финна, приобрел свое прозвище Погубитель Скальдов (*skáldaspillir*) тем, что многое заимствовал из стихов других поэтов⁵⁸. О скальде же Харальда Пре-

красноволосого Аудуне (Х в.) прямо сказано, что он украл стев (припев) «из драпы, которую Ульв Себба, сын его родича, сложил о Харальде конунге». В результате его драпа получила название «Песнь с украденным стевом» (*Stolinstefia*), а сам Аудун за плагиат был награжден прозвищем Дурной Скальд (*illskælda*) и не скоро достиг примирения со своим патроном⁵⁹.

И все-таки, при всей существенности уже отмеченных проявлений личного характера скальдического творчества, ярчайшим выражением «неанонимности» поэзии скальдов, несомненно, было постоянное присутствие автора в его произведении. О чем бы ни говорил в своих стихах скальд — даже когда он воссоздавал изображенные на подаренном ему щите мифологические сцены или вел рассказ о предках восхваляемого им правителя в генеалогической песни, или перечислял ратные подвиги еще здравствующего конунга, — он неизменно присутствовал в своем сочинении либо как рассказчик (*þat erum sýnt* «мне кажется, я вижу», *segik* «я рассказываю», *þat frák enn* «еще я узнал», *veitk* «я знаю», *nú hykk segja* «теперь я собираюсь сказать»), либо как прямой очевидец описываемых событий (*sák* «я видел»), а то и как один из героев повествования. Знаменательно при этом, что последнее имеет место не только в так называемых «висах на случай» — спонтанной поэтической реакции скальда на те или иные события, но и в придворной панегирической поэзии, истинными героями которой были воспеваемые (или поминаемые) в ней правители и знатные люди. И здесь скальды, выступая в роли историографов и словесов, зачастую не забывали и о себе:

Fellumk hölf, pás hilmis
hjørdrífa brá lífi
(réðat oss til auðar)
auðvön (Haralds dauði),
en ek veit, at hefr heitit
hans bróðir mér góðu
(séa getr þar til sælu
seggfjöld) hvaðarr tveggja.

(В I 68, II)

«Рухнула половина моих надежд
на богатство, когда метель мечей
(= битва) пресекла жизнь князя;
нас не обогатила смерть Харальда;
однако я знаю, что оба его брата
сулили мне добро;
многих мужей
там ждет удача», —

говорит о том, чем персонально для него обернулась гибель конунга, в «Драпе о Серой Шкуре» (*Gráfeldardrápa*), поминальной песни о Харальде Серая Шкура, уже знакомый нам скальд Глум Гейрасон. Не отвлеченное и абстрактное «Я» лирического героя, вообще неизвестное скальдическому искусству, но вполне конкретное и полнокровное «Я» реального лица, сложившего песнь поэта, доносится до нас из этих строк.

Однако, пожалуй, никто из скальдов не отводил в создаваемых им хвалебных стихах столько места своей особе, как это делал принадлежавший к противоположному политическому лагерю великий современник Глума, заклятый враг Эйрика Кровавая Секира и его сыновей, Эгиль Скаллаgrimссон. Нет такой поэмы, в которой бы Эгиль не заявлял во всеуслышание прежде всего о самом себе. В «Песни об Аринбьёрне» (962 г.)⁶⁰, сложенной скальдом в честь своего ближайшего друга, в свое время спасшего его от верной смерти (если бы не Аринбьёрн, по настоянию которого Эгиль за одну ночь сочинил «Выкуп головы», хвалебную песнь Эйрику Кровавая Секира, он был бы незамедлительно убит по приказанию этого конунга), при ближайшем рассмотрении оказывается, что прославляемому в ней герою безраздельно посвящены лишь 9 строф из 25 (*строфы 16–24*). Что же касается оставшейся части поэмы, то Эгиль прежде всего рассказывает в ней о самом себе (*строфы 1–3, 6–15, 25*), используя сочинение хвалебной песни в честь друга в качестве повода вспомнить обстоятельства создания «Выкупа головы», а заодно и поговорить о его авторе. Так, из подробного и нелицеприятного описания скальдом собственной внешности в строфах 7–9 этой песни — именно оно, по всей видимости, и легло в основу его позднейшего «литературного портрета», нарисованного автором саги (*Saga об Эгиле, гл. LV*), — мы узнаем о «неказистом» облике Эгиля:

Né hamfagrt hǫldum þótti skaldfé mitt at skata húsum, þás ulfgrátt við Yggjar miði hattar staup at hilmí þák.	Við því tók, en tiru fylgðu sǫkk sámlait slóra brúna ok sá muðr, es mína bar hǫfuðlausn fyr hilmis kné.	Par tannfjólð með tungu þák ok hlertjöld hlustum gǫfguð, en sú gjǫf golli betri hróðugs konungs of heitin vas.
--	--	---

(*Arinbjarnarkviða, 7–9*)

- (7). «Людям казалось, / что неказиста / плата за поэзию, что я получил / в княжьем доме, / когда волчье-серый / за Иггов мёд (= поэзию) / холм шапки (= голову) / вручил мне конунг».
- (8). «Принял я это, / а вместе с даром — / темные ложбины / нависших бровей (= глаза) / и тот рот, / что принес мой / выкуп головы / к ногам правителя».
- (9). «Там множество зубов / с языком получил я / и шатры слуха (= уши), / слухом снабженные, / но этот дар / лучше злата / славного конунга / назван был»⁶¹.

И все же пространные речи о себе самом, из которых по большей части и состоит «Песнь об Аринбьёрне», едва ли следует рассценивать как отступления от главной темы. Напротив, они полностью ей подчинены, поскольку скальд прославляет Аринбьёрна не только и даже не столько за обычный «набор» героических добродетелей (щедрость, храбрость и т.п.), описание которых — непременный атрибут каждой хвалебной песни, сколько за его преданность и дружбу к нему, Эгилю. Нет нужды говорить, что подобная трактовка жанра хвалебной песни неминуемо окрашивает его в субъективные тона, а тем самым превращает и все сказанное скальдом о происшествии в Йорвике (Йорке) и врученном ему там бесценном, хотя и малопривлекательном на вид, «даре» — его собственной голове — в главное основание для восхваления Аринбьёрна. А поэтому едва ли случайно, что тема этого «дара» с его непрямым «рабочим» инструментом — языком, возвращенного Эгилю в результате вмешательства и поддержки его верного друга и теперь употребляемого скальдом для его же прославления, вновь возникает в строфах, описывающих процесс сочинения хвалебной песни:

Nú 's pat sét,
hvar setja skalk
bratt stiginn
of bragar fótum
fyr mannfjóló
margri sjónir
hróðr máttigs
hersa kundar.

Erum auðskœf
ómunlokri
magar Þóris
mærdar efni,
vinar míns,
þvítt valið liggja
tvén ok þrén
á tungu mér.

(*Arinbjarnarkviða*, 14–15)

(14). «Теперь видно, / как я должен воздвигать, / круто поднявшемуся / от подножия поэзии / пред многолюдьем, / глазами многих / хвалу могучему / потомку херсиров⁶²».

(15). «Обстругает гладко / рубанок голоса (= язык) / сыну Торира / доски поэзии, / другу моему, / ибо отборные лежат / две или три / на языке у меня».

Перед нами — развернутая метафора поэтического «труда», в каждой строфе принимающая новые формы: сперва скальд изображает сочинение хвалебной песни как воздвижение «кургана славы» (а если понимать строки *bratt stiginn / of bragar fótum* как относящиеся не к сочиняемой им хвалебной песни, а к самому поэту, — что вполне вероятно, — то как свое собственное нелегкое восхождение вверх по крутому склону «от подножия поэзии»), а затем представляет его в образах ремесленной работы плотника,

гладко обстругивающего «рубанком голоса» (т. е. языком) свой подлежащий тщательной обработке «материал», «доски поэзии» (здесь уместно привести строки и из другой поэмы Эгиля, «Утраты сыновей» — «расцветший речью строевой лес поэзии (mæðgar timbr)» St. 5) — тему хвалебной песни. Кульминацией этой развернутой метафоры творческого акта становится знаменитая последняя строфа «Песни об Аринбьёрне», заставляющая вспомнить хрестоматийно известную оду Горация «К Мельпомене»:

Vask árvakr,
bark orð saman
með málþjóns
morginverkum;
hlóðk lofkostr
þann 's lengi stendr
óbrotgjarn
í bragar túni.

«Я рано встал,
я сносил слова вместе
с помощью утренней работы
раба речи (= языка);
я сложил штабель хвалы,
который долго будет стоять,
не собираясь разрушаться
на дворе поэзии».

(*Arinbjarnarkviða*, 25)

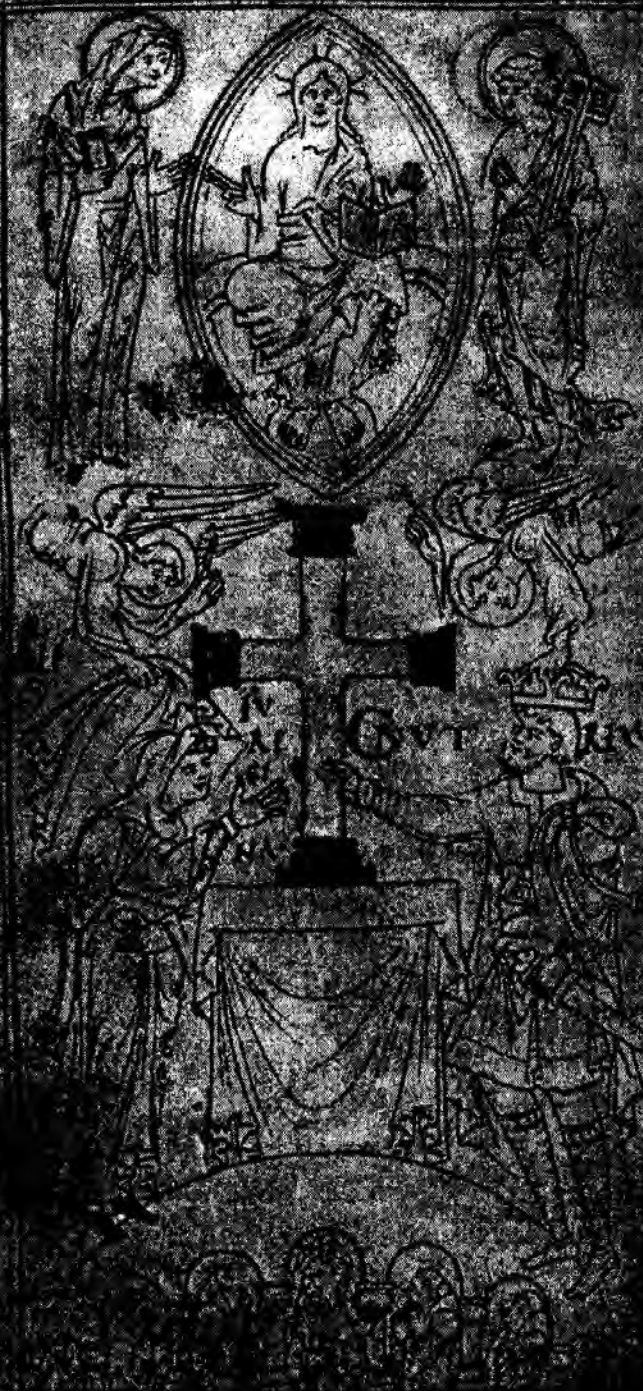
На фоне несомненного единства темы — выражения самосознания поэта, заявляющего о нетленной прочности своего творения, — однако, явственно проступают различия в ее трактовке. В «Egagi monumentum...» — «нерукотворный» памятник «прочнее бронзы», не разрушаемый ни стихиями, ни временем и вознесшийся выше «царственных пирамид», который поэт воздвиг самому себе своим творчеством. Сложенный на «дворе поэзии» трудами «раба речи» «штабель хвалы» — не только памятник, установленный в честь другого (воспеваемого в хвалебной песни друга), но и образ, неотделимый от совершенно иной социокультурной обстановки усадьбы исландского бонда. В отличие от Горация, противопоставляющего свою поэзию творениям рук человеческих, Эгиль, напротив, представляет процесс сочинения песни в образах обычной хозяйственной деятельности обитателей крестьянского двора, а тем самым и его результат — нерушимость и долговечность сложенной им хвалебной песни оказывается прямым следствием умело и тщательно выполненной работы. Уподобляя свой язык то рубанку, проходящемуся по «доскам поэзии», то рабу, рано поутру сооружающему во дворе штабель из хвороста или дров (во времена заселения страны, так называемую эпоху *landnám*'а в Исландии еще были леса) — слов хвалебной песни, Эгиль, как видим, был далек от того, чтобы проводить четкую границу между поэтическим творчеством и сугубо материальной ремесленной деятельностью.

О том, что в этом он был не одинок и скальды едва ли вообще осознавали разницу между поэзией и ремеслом, свидетельствуют традиционные, использовавшиеся ими на протяжении столетий, обозначения как самого процесса сочинения стихов, так и собственного поэтического дара. Если судить по характеру имевшейся в распоряжении скальдов терминологии, при посредстве которой было принято описывать их творческую деятельность, скандинавские поэты не «сочиняли», но «мастерили», или «сооружали» свои висы, «обрабатывая» данный им (порой — их заказчиком) внеположенный поэзии «материал». В самом деле: заимствованный из латыни глагол *dikta* «сочинять» (от лат. *dictare*) начинает употребляться не раньше середины XIII в. и то лишь применительно к латинским сочинениям, что же до уже бывшей задолго до того в ходу исконной «поэтологической» лексики, то мы не найдем здесь ни одного особого глагола, который предназначался бы исключительно для описания процесса стихотворчества. Глагол *ugkja* (ср. англ. *work*) «сочинять стихи», хотя и превратился в основное обозначение скальдической деятельности, тем не менее всегда сохранял и свое изначальное значение — «работать, обрабатывать, возделывать почву». Едва ли меньшей популярностью пользовался у скальдов и другой глагол, *smíða*, служивший главным наименованием всякого рода ремесленного «рукоделия». Значение этого глагола — «обрабатывать тот или иной материал» (обычно дерево или металлы) было распространено и на словесный «материал» поэзии (*mæððar efni Arinb. 15*). Подобно любому другому ремесленнику, соответственно, именуемому *smíðr*: кузнецу (*járnsmíðr*), плотнику (*trésmíðr*), золотых дел мастеру (*gullsmíðr*) и т.п., скальд также мог искусно «сработать» драпу или иную поэтическую форму (ср. в процитированной выше висе Халльбьёрна о Торлейве Ярловом Скальде: *níð Hákoní smíða «сковал нид Хакону»*) и при этом, возможно, «заработать» себе звание «мастера поэзии» (вспомним кеннинг-характеристику Браги в «Эдде» Снорри, *frumsmíðr bragar*⁶³ «первый мастер поэзии» или весьма схожее с ним наименование Одина и его жрецов в «Саге об Инглингах», *ljóðasmíðir «мастера песней»*⁶⁴).

Наряду с этими основными обозначениями процесса поэтического творчества, скальды нередко использовали и другие глаголы, но всегда — все с тем же кругом значений, указывающим прежде всего на материальную или сугубо физическую деятельность (ср.: *semja* «сооружать, устраивать», *vinna* и *vanda* «трудиться, работать», *stofna* «устанавливать, основывать», *skipa* и *haga* «устанавливать», *temja* «объезжать (коня), укрощать», *fægja* «обтесывать, чистить», *mynda*

1. Памятный камень (VIII в.).
Лэрбру, Готланд, Швеция

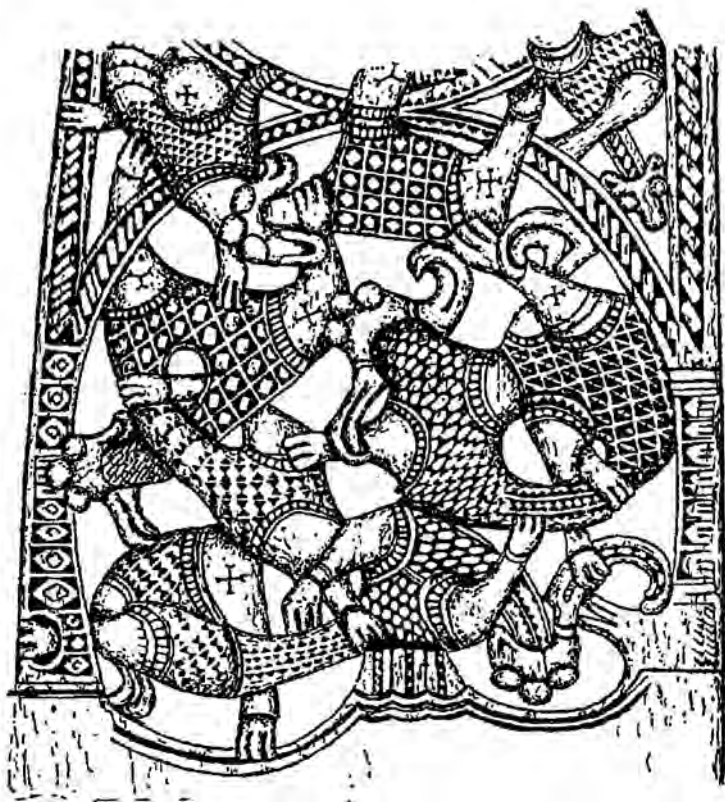






3. Звериная голова (IX в.). Резьба по дереву.
Усеберг, Норвегия

◀ 2. Изображение Кнута Могучего из рукописи
Liber Vitae (XI в.), Винчестерский собор.
Англия



4. Деталь резьбы по дереву (IX в.).
Усеберг, Норвегия

5. Изображение корабля (VIII в.).
Готланд, Швеция







6. Деталь орнамента на саркофаге (начало XI в.).
Англия

7. Деталь портала церкви в Оль (XIII в.). ►
Норвегия



9. Всадник. Шахматная фигурка (XII в.).
Гейбридские острова ►

8. Деталь портала церкви в Урнес (XIII в.).
Норвегия









- 11 а. Изображение Одина в орлином оперенье
и встречающей его женщины с рогом
на памятном камне (VIII в.). Лэрбру, Готланд,
Швеция
- 11 б. Изображение валькирии, встречающей героя,
на памятном камне (VIII в.). Лэрбру, Готланд,
Швеция

◀ 10. Изображение Одина. Резьба по дереву (XII в.).
Церковь в Хегге, Норвегия



12.
Бронзовая
фигурка
бога Тора
(начало XI в.).
Исландия

«придавать форму» и т. д.). Подобное неразграничение поэзии и ремесла, столь явно выраженное в самом языке, как мы имели уже возможность убедиться на примере стихов Эгиля, вполне согласуется и с поэтической метафорикой скальдов. Вооружившись, как и любой ремесленник, необходимым инструментом — языком (ср. кеннинги последнего в авторских комментариях Эйнара Скуласона в «Луче»: *sléttik óð bragar tólum* B I 439, 50 «я обте-сываю стихи *орудием поэзии*»; *máltól nýtask mér* B I 432, 19 «я пользуюсь *орудием поэзии*» — наименования, которые в результате синонимической субституции могли превратиться и в *ág ogða* B II 160, 1, 2 «весло слов», и даже в *stuðla knífr* «нож аллитерации»: *Stef þau, ef ek með stuðla knífi / smíðat hefi...* B II 577, 34 «те стевы, что я *вырезал ножом аллитерации*»), скальд с его помощью придавал форму своему «предмету», т. е. «материалу поэзии», превращая его в полноценные (а потому и заслуживающие достойного вознаграждения) стихи⁶⁵. Пожалуй, никто из скальдов не выразил это с большей точностью, чем Арнор Тордарсон по прозвищу Скальд Ярлов в строках, обращенных к Магнусу Доброму:

Hefnir, fenguð yrkisefni,
Áleifs; gervik slíkt at mólum...
(B I 309, 14)

«Наследник Олава, ты дал мне
материал для сочинения,
я делаю его поэзией...».

Представляя процесс сочинения стихов в терминах производства материальных ценностей, скальды не испытывали потребности и в том, чтобы отделять от сугубо физических умений и навыков и самую способность к поэтическому творчеству. Последняя трактовалась ими как одна из *íþróttir* (*íþrótt*, по-видимому, производное от *íð* «поступок, подвиг» и *þrótt* «сила») — разнообразных «сноровок» или «искусств», среди которых явно преобладали занятия, требовавшие физической ловкости (не случайно в современных скандинавских языках слово *íþrótt* сузило сферу своего применения, превратившись в обозначение спортивных упражнений).

Сохранился фрагмент висы Харальда Сурового, сочиненной во время его пребывания в Гардарики (т. е. на Руси; ок. 1040 г.), в которой будущий конунг и лучший из скальдов, когда-либо занимавших норвежский престол, перечисляет свои «умения», в первую очередь называя поэтическое искусство: *Íþróttir kank átta: / Yggs fetk líð at smíða, / fœrr emk hvast á hesti, / hefk sund numit stundum...* «Я владею восемью искусствами: / я могу сковать мед Игга (= *сочинить стихи*), / скакать во весь опор на коне, / порой пускаюсь вплавь...»⁶⁶. Столетие спустя аналогичные по содержанию стихи о своих многообразных способностях произнес другой

ком. Здесь уместно напомнить, что и поэтический мед, по свидетельству «Эдды» Снорри, обладал «двойным» воздействием, превращая всякого, кто ни отведаст его, в «скальда либо ученого человека». Под ученостью же (fræði) тогда понимались самые разнообразные знания, но прежде всего — мифологические, не овладев которыми, однако, никто не мог бы стать и истинным скальдом⁷⁵.

Между тем, древнескандинавские представления о ремесле и его источнике связывали его не только с деятельностью богов, обустроивающих поднятую ими из бездны землю. Установив мировой порядок и построив Асгард, боги как будто бы оставляют занятия ремеслом, которые затем переходят к опасным и неподконтрольным им силам Утгарда, «внешнего» пространства, расположенного за пределами культивированного, «огороженного» мира людей (Мидгарда — «Срединной Усадьбы») и богов (Асгарда), — к великанам и карликам. Даже для возведения стены, призванной оградить Мидгард от нападений жителей Утгарда, асы нанимают великана! Карлики же изготавливают для богов их лучшие сокровища, обладающие волшебными свойствами: золотые волосы богини Сив, разящее без преград копьё Одина Гунгнир, неизменно сопровождаемый попутным ветром корабль Скидбладнир, кольцо Драупнир, каждую девятую ночь производящее по восьми колец такого же веса, и молот Тора Мьёлльнир, его непобедимое оружие в борьбе с великанами. Не случайно карлики оказываются главными кузнецами скандинавской мифологии и фольклора — карлик Регин выковывает Сигурду его меч Грам и даже легендарный кузнец-колдун Вёлунд, предания о котором сохранились как в скандинавской, так и в западногерманских традициях, согласно «Саге о Тидреке» (Дитрихе Бернском), обучался своему ремеслу у живущих в горе карлов.

Карлики, однако, не ограничиваются изготовлением чудесных предметов: ими же, как мы помним, был создан и мед поэзии, также ведущий тем самым свою историю из Утгарда, где он переходил из рук в руки, пока им не завладел Один. Последний же, меняя свое обличье и называясь другими именами, постоянно отправляется в Утгард за разнообразными знаниями, которые он выспрашивает у его обитателей, прежде всего у великанов. К их роду принадлежит и главный советчик Одина — великан Мимир, владелец источника, в котором сокрыты знание и мудрость (это ему за разрешение напиться из чудесного источника Один отдал в залог свой глаз); с головой Мимира Один продолжает беседовать и после гибели мудрого великана. Представление о том, что Утгард является средоточием всяческого знания, притягивало к нему и простых

смертных: в мире, устроенном по модели крестьянской усадьбы (garðr), «чужое» пространство подступало к самой ее ограде, и приобщиться к мудрости этого неведомого и опасного мира, как считалось, можно было и не отправляясь в дальние странствия. Для того, чтобы вступить в контакт со сверхъестественным и добыть тайное знание, достаточно было на время покинуть обжитое человеком огороженное пространство — именно этот смысл вкладывался в выражение *sitja úti til fróðleiks* «сидеть снаружи для обретения мудрости»⁷⁶. О том, что искусство поэзии в сознании древних скандинавов было изначально и прочно связано с породившими его силами хаоса, свидетельствуют исполненные иронии строки оркнейского епископа и скальда Бьярни Кольбейнссона (ум. 1222 г.), заявившего во вступлении к «Драпе о йомсвикингах» (*Jómsvíkingadrápa*), что он «не сидел под повешенными, дабы получить добычу Игга» (*qllungis namk eigi / Yggjar feng und hanga B II 1, 2*), — другой испытанный способ приобретения тайных знаний, поскольку считалось, что общение с мертвецами, обитателями Хель, также открывало доступ к сокровенной мудрости Утгарда.

Таким образом, оказывается, что основные искусства и знания, хотя они и были переданы людям богами, происходят из враждебного, постоянно подстерегающего их за оградой усадьбы «внешнего мира», и потому неизбежно несут на себе его отпечаток. Не случайно и фигура скальда, избранника Одина, получившего от него в дар глоток чудесного, обладающего силой непосредственного магического воздействия напитка, равно как и сам его «податель», верховный бог поэтов, отмечены печатью Утгарда. С наибольшей рельефностью это представление о поэте как о существе маргинальном и опасном, отчасти принадлежащем «чужому» миру и способном по своему выбору вступать в контакт со сверхъестественным, внечеловеческим, нашло отражение в фигуре Эгиля и его прямых предков по мужской линии. Все они, как известно, были скальдами.

Дед Эгиля, Ульв считался оборотнем (*hamgrammr*), за что и был прозван *Kveld-Úlfr* (Вечерний Волк): по вечерам он начинал избегать людей и делался сонливым — верный признак того, что его душа (*hugr*) готовилась на время расстаться с телом. Обратничество и «волчья» натура, по-видимому, были унаследованы Квельдульвом от предков, на что недвусмысленно намекают имена и прозвища последних: его отца звали Бьяльви (*bjálfi* «звериная шкура»), а его мать, Халльбера, была дочерью Ульва Дикого Зверя (*Úlfr inn óargi*), херсира из Наумудалы⁷⁷, и приходилась сестрой Халльбьёрну Полутроллю с острова Хравниста. Кроме того, как и его тесть,

Кари из Бердлы, отец скальда Эльвира Хнувы, Квельдульв был берсерком (*Сага об Эгиле*, гл. XXVII). Грим, его сын, впоследствии прозванный Скаллагримом (Лысым Гримом), большой мастер (inn mesti smíðr) в работах по железу и дереву, был рослым великаном, «черноволосым и некрасивым, похожим на отца и видом и нравом» (гл. I), и в глазах окружающих скорее выглядел как тролль, нежели как человек⁷⁸. Показательна характеристика Скаллагрима и его спутников (многие из них к тому же были берсерками) в одном из эпизодов саги, где встретивший их человек сообщает: «Там пришли люди — двенадцать человек, если называть их людьми. Ростом и видом они больше похожи на великанов, чем на обычных людей» (гл. XXIV). Как разъяренный берсерк ведет себя и сам Скаллагрим, во время игры в мяч после захода солнца сделавшийся «таким сильным», что едва не убил голыми руками собственного сына (гл. XL), — поступок, на который, как считалось, мог быть способен только волк, но не человек.

Во всем подобен отцу и деду был и младший сын Скаллагрима, Эгиль. И о нем рассказывается, что он был «велик как тролль» (mikill sem troll), безобразен и темноволос. Гротескный облик Эгиля запечатлен в его обстоятельном «литературном портрете» — самом подробном описании внешности, подобного которому не удаивался больше ни один из героев исландских саг: «У Эгиля были крупные черты лица, широкий лоб, густые брови, нос не длинный, но очень толстый, расстояние между носом и верхней губой большое, подбородок необычайно широкий и такие же скулы, шея толстая и могучие плечи, так что он выделялся среди других людей своим суровым видом и в гневе был неистов. Он был высок ростом, выше других людей, волосы имел серые, как у волка (úlfrátt), и густые, но рано стал лысеть <...>. Эгиль был черноглаз и у него были нависшие брови» (гл. LV)⁷⁹. Не менее гротескна и искажившая это лицо гримаса: сидя на пиру у конунга Адальстейна (Этельстана) после гибели своего брата Торольва, бывшего дружинником этого английского короля, и ожидая виру за павшего в бою родича, Эгиль то и дело опускал одну бровь до скулы, а другую поднимал до корней волос. Брови его разгладились не раньше, чем он получил от конунга большое дорогое запястье⁸⁰.

Поступки Эгиля вполне соответствуют его «волчьей» внешности: уже в семилетнем возрасте во время игры в мяч он убивает своего старшего и более сильного товарища (гл. XL), а впоследствии, вступив в поединок с Атли Коротким и обнаружив, что того не берет никакое оружие, все же одерживает победу над своим противником, перекусив ему горло («подвиг», заставляющий

вспомнить аналогичный поступок легендарного героя Сигмунда, укусившего за горло своего сына Синфьотли, когда они оба жили в лесу в волчьем обличи)⁸¹, и затем произносит вису о том, как он одолел Атли, «дав братьям коренных зубов (= передним зубам) уничтожить» (*jaxlbróður létk судя В I 50, 33*) своего врага (гл. LXV).

В отличие от Эгиля и его родичей, в облике и поведении которых немало экстраординарных, «сверхчеловеческих» черт, другие скальды как будто бы описываются в более реалистических тонах. Между тем, и внешностью, и свойствами характера, и даже отдельными деталями своих родословных они во многом напоминают представителей «поэтической ветви» рода Эгиля⁸². О Гуннлауге, например, говорится, что он «рано возмужал, был высок ростом и силен, имел светло-каштановые волосы» (*ljósjafr: или светло-рыжие; ср. рыжеволосого силача Греттира*), «которые ему шли, черные глаза и несколько уродливый нос (*þokkut nefljótr*), был хорош собой, тонок в поясе, широк в плечах, строен, очень заносчив, смолodu честолюбив и во всем неуступчив и суров. Он был хороший скальд, любил сочинять хулительные стихи (*niðskár*) и был поэтому прозван Гуннлаугом Змеиным Языком (*ormstunga*)»⁸³. Как и у Эгиля, у Гуннлауга был старший брат, Хермунд, пользовавшийся всеобщей любовью и «больше похожий на предводителя» — полная противоположность «язвительному» скальду. Описание Халльфреда Трудного Скальда (см. ниже) весьма напоминает портрет Гуннлауга: вновь перед нами темноволосый обладатель уродливого носа (*jafr á hár; nefljótr*) и нависших, как у Эгиля, бровей (*skolbrúnn*), сочинитель хулительных (*niðskár*) стихов, отличающийся «трудным», неуправляемым характером. В тех же тонах выполнен и портрет Кормака, «черноволосого (*svartr á hár*) и курчавого, светлокожего <...>, рослого и сильного, нетерпеливого нравом (*áhlauramaðr í skapi*)» скальда, не имеющего ничего общего со своим молчаливым и покладистым братом⁸⁴. О том, что этот образ поэта вполне конвенционален, свидетельствует и описание Тормода Скальда Чернбровый (*Þórmóðr kolbrúnarskáld*), «с раннего возраста человека храброго и отважного», среднего ростом, черноволосого и курчавого»⁸⁵. Вполне «топическим», как следует из всего сказанного, оказывается и сопоставление двух братьев: так, и рядом с Греттиром мы находим его старшего брата Атли, человека мягкого и мирного, ничем не похожего на этого строптивого и неуживчивого скальда.

Древнескандинавский поэт, таким образом, и внешним обликом и характером противопоставлен идеализированному «положительному» герою саги, нередко представленному его же стар-

шим братом, который неизменно изображается как красивый собой, рослый, светлый, благородный и уравновешенный человек. Аномальные, с точки зрения этого героического идеала, черты внешности скальда, непременно присутствующие во всех приведенных выше описаниях, как уже приходилось отмечать в другой связи⁸⁶, — отнюдь не нарративный прием, имеющий своей целью передать (или, скорее, имитировать) «портретное сходство», но знаки, сигнализирующие о внутренних качествах героя, также несущих на себе отблеск его поэтического дара. Высказывалось предположение, что этот неоднократно и лишь с небольшими вариациями воспроизводимый в «сагах об исландцах» условный образ скальда сложился под влиянием латинских трактатов по физиогномике, рассматривающих человеческое тело «как зеркало души»⁸⁷, прежде всего классических и средневековых теорий о природе поэтического темперамента, которые могли быть известны в Исландии начиная с XIII в. Однако независимо от возможности такого влияния или (едва ли поддающейся измерению) степени адаптации к исландской литературной традиции ученых воззрений, согласно которым «темный» внешний облик должен служить признаком неустойчивого, «меланхолического» темперамента, а последний, в свою очередь, является неременной характеристикой поэта⁸⁸, рассмотренные выше и, несомненно, восходящие к глубокой архаике исконные скандинавские представления о природе поэтического дара и сами по себе вполне способны дать исчерпывающее объяснение образу скальда.

Следует отметить и еще одну необходимую деталь описания поэта в «семейной саге». Выше нам уже не раз приходилось говорить о том, сколь редко и неохотно исландская традиция упоминала о самом факте овладения скальдическим искусством. Если в собственном творчестве скальды изображали свое умение слагать стихи как полученный ими в дар от Одина «мед Суттунга», то в саге поэтические способности того или иного из ее персонажей представляются в качестве такой же изначально присущей ему черты, как темный цвет волос или строптивый нрав. О том, что герой саги — скальд, обычно впервые сообщается при его введении в сагу, причем самое это свойство называется в одном ряду со всеми его прочими физическими и душевными качествами. О Хальфреде, например, сказано, что «уже в раннем возрасте он был рослый и сильный, мужественный с виду; у него были нависшие брови и несколько уродливый нос, и каштановые волосы, которые его красили. Он был хороший скальд, язвительный и своенравный (*skáld var hann gott og heldur níðskár og margbreytinn*). Его не любили»⁸⁹.

Скальдом, как явствует из подобных сообщений, *не становятся, но рождаются*, не случайно от характеристики, даваемой герою при первом же его появлении, саги, как правило в подтверждение ее, переходят к рассказам о детских «подвигах» поэта, призванных раскрыть ранее перечисленные качества и свойства его характера, в том числе нередко и его поэтические способности. Так, об Эгиле говорится, что уже «в три года он был таким же рослым и сильным, как другие мальчики в шесть-семь лет. Он рано стал говорить и говорил складно (*hann var brátt málugr ok orðviss*); когда он играл с другими мальчиками, он был очень необуздан»⁹⁰. Вслед за этим сага повествует о том, как трехлетний Эгиль ослушался отца, отказавшегося взять его в гости к Ингвару, его деду с материнской стороны, на том основании, что он не сумеет «держать себя на людях, когда будут много пить», поскольку с ним «и с трезвым нелегко справиться», сел на коня и самостоятельно проделал весь путь до усадьбы деда. Явившись на пир и услышав, что люди там развлекаются за брагой тем, что произносят висы, Эгиль также сказал вису, в которой не преминул высоко оценить собственное искусство:

Kominn emk enn til arna
Yngvars, þess 's beð lyngva,
hann vask fúss at finna,
fránþvengjar gefr drengjum;
mun eigi þú, þægir,
þrévetran mér betra,
ljósundinna landa
linns, óðar smíð finna.

(*IF II, bls. 81–82*)

«Я сам явился к очагу Ингвара,
раздающего мужам ложе сияющего
ремня пустоши (т. е. змеи =
золото); я искал с ним встречи;
Разоритель земли ясносплетенной
змеи (т. е. золотых колец = муж),
ты не сыщешь лучшего трехлетнего
кузнеца поэзии, чем я».

Ингвар похвалил вису, а на другой день дал Эгилю «вознаграждение за поэзию» — три морские раковины и утиное яйцо, после чего юный скальд сказал во время пира еще одну вису, на этот раз о своей награде (*Сага об Эгиле, гл. XXXI*). В ней Эгиль называет себя *sögull Egill* — «болтливый Эгилем», а полученные им ракушки — «три вечно безмолвствующими собаками корней прибоа (т. е. морского дна)» (*þrjá síþogla brimrótar gagra*), кеннингом, ни до, ни после него не употреблявшимся никем из скальдов. Трехлетний поэт, таким образом, предстает перед собравшимися на пиру гостями во всем блеске своего мастерства, по заслугам оцененного аудиторией: как сообщает автор саги, «Эгиля очень благодарили за висы»⁹¹.

Дерзкая несдержанность в речах и поступках, с самого начала предопределяющая «трудную» судьбу скальда (а порой и превра-

щающая его в поставленного вне закона аутсайдера и изгнанника, каким стал Греттир), — едва ли не неперенная тема саг, посвященных древнескандинавским поэтам. Так, в первом же эпизоде «Саги о Гуннлауге Змеином Языке» рассказывается о своевольном и непокладистом нраве этого скальда. Когда Гуннлаугу исполнилось двенадцать лет, он попросил отца отпустить его в поездку за море. Получив отказ на том основании, что «не будет из него толку и за морем, раз с ним дома нету слада», он, однако же, не задумываясь, нарушает отцовский запрет и начинает выносить из дома мешки с товарами, снаряжаясь в дорогу. Застигнутый отцом за этим занятием и так и не смирившись с тем, что ему пришлось отказать от своей затеи, юный скальд надолго покидает родительскую усадьбу⁹². Шестью годами позднее Гуннлаугу все-таки удается уговорить отца отправить его в плавание. Прибыв в Норвегию, он является к ярлу Эйрику, сыну Хакона, правившему тогда в Хладире. Когда Гуннлауг предстал перед ярлом, на нем было «серое платье и белые чулки. На щиколотке у него был нарыв, из которого во время ходьбы выступали кровь и гной <...>. Ярл сказал: “Что у тебя с ногой, исландец?” Гуннлауг ответил: “На ней нарыв, государь”. — “Однако ты идешь, не хромая”, — сказал ярл. Гуннлауг ответил: “Я не стану хромать, пока обе мои ноги одинаковой длины”. Тогда один дружинник ярла, по имени Торир, сказал: “Этот исландец очень заносчив, неплохо бы проучить его немного”. Гуннлауг посмотрел на него и сказал:

Hirðmaðr er einn,
sá er einkar meinn.
Trúið honum vart,
hann er illr ok svartr.

“Здесь в дружине твоей
Черный есть лиходей,
На злые дела горазд,
Смотри, и тебя предаст!”⁹³

Торир схватился было за секиру. Но ярл сказал: “Оставь! Не надо обращать внимания на такие вещи. Сколько тебе лет, исландец?” — “Восемнадцать”, — отвечал Гуннлауг. — “Ручаюсь, что других восемнадцати ты не проживешь”, — сказал ярл. — “Чем желать мне зла, лучше желай себе добра”, — сказал Гуннлауг, но вполголоса. Ярл спросил: “Что ты там сказал, исландец?” Гуннлауг ответил: “То, что мне показалось уместным: чтобы ты не желал мне зла, а желал бы себе самому чего-нибудь хорошего”. — “Чего же именно?” — спросил ярл. — “Чтобы ты не умер такой же смертью, как твой отец, ярл Хакон”. Ярл побагровел и велел тотчас же схватить этого дурака»⁹⁴.

Вполне оправдывает данное ему при рождении имя и другой скальд, Греттир (слово grettir на языке поэзии означает «змея»),

также с ранних лет предстающий дерзким и скорым на язык непокорным упрямым. В одной из начальных глав посвященной ему саги описывается строптивость юного героя и многочисленные выходы, учиненные им, чтобы уклониться от работы, к которой его принуждал отец. Все эти сцены сопровождаются его перепалками с отцом, в ходе которых на приказания и попреки последнего Греттир неизменно отвечает лишь поговорками («Презренная и рабья это работа», «Больше испытаеть — больше и узнаешь»; «Не дело подзуживать дерзкого» и т. д.) и стихами, демонстрируя тем самым способности искусного «дуэлянта», ловко парирующего каждый новый выпад своего противника, но уклоняющегося от нанесения ему прямых оскорблений. Сообщается при этом, что юный Греттир «постоянно сочинял висы и стишки (kviðlingar), и охотнее всего — язвительные»⁹⁵. Там же приводится и самая ранняя из приписываемых ему вис — хельминг о безжалостно убитых им гусях, которых ему приходилось пасти по настоянию отца, и обещание расправиться и со взрослыми птицами, если он не будет избавлен от этой «работы».

Не только мрачный и воинственный нрав, но и характерная для древнескандинавского поэта «складность речи», способность «говорить стихами», выдают в нем избранника Одина. Последний, по свидетельству «Саги об Инглингах», «владел искусством говорить так красиво и гладко, что всем, кто его слушал, его слова казались правдой. В его речи все было так же складно, как в том, что теперь называется поэзией»⁹⁶. То же свойство приписывалось и легендарному «одиноческому» герою Старкаду, «автору древнейших скальдических стихов», именем которого открывается «Перечень скальдов»⁹⁷. Не кто иной, как сам Один, даровал ему умение сочинять стихи так же быстро, как и говорить⁹⁸. Как видим, той же способностью, проявляющейся уже в детстве, обладали и другие скальды, порой легче изъяснявшиеся стихами, чем прозой, — как сказано о Сигвате, он «не был слишком красноречив, но у него был такой дар скальда, что стихи слетали у него с языка, как обыденная речь»⁹⁹.

Нашедшие отражение во всех приведенных свидетельствах саг представления о поэте, наделявшие разных и зачастую никак не связанных между собой скальдов сходными чертами как их внешнего облика, так и соответствующего ему, согласно воззрениям эпохи, характера и поведения, имели своим следствием не только создание конвенционального образа древнескандинавского скальда, но и возникновение особой жанровой разновидности саги, обычно признаваемой литературной биографией поэта, — так на-

зываемых «саг о скальдах» (skáldasögur)¹⁰⁰. К последним обычно относят «Сагу о Кормаке», «Сагу о Халльфреде», «Сагу о Гуннлауге», «Сагу о Бьёрне», «Сагу о побратимах» и «Сагу об Эгиле», каждая из которых (за одним лишь исключением — «Саги об Эгиле»)¹⁰¹ представляет скальда в весьма необычной для героя исландской саги роли — роли неудачливого влюбленного, а первые четыре, к тому же, обнаруживают и весьма заметное сюжетное сходство: в каждой из этих саг скальд уступает свою возлюбленную сопернику, который становится мужем героини, а затем вступает с ним в конфликт, безуспешно пытаясь вернуть ее, и трагически погибает либо от рук своего соперника (Бьёрн и Гуннлауг), либо во время морского путешествия от полученных ран или увечий (Кормак и Халльфред).

Многочисленные параллели между этими историями и в целом нехарактерная для исландской «семейной саги» объединяющая их «романическая» тема явились причиной появления теории, возводящей «саги о скальдах» (и прежде всего «Сагу о Кормаке», считающуюся самой ранней среди саг этого жанра и потому способной послужить образцом для всех последующих биографий поэтов) к роману Тома о Тристане, переведенному на исландский язык в 1226 г. неким братом Робертом. Необходимым следствием этой теории (равно как и попыток доказать влияние на эти саги поэзии и биографий трубадуров) и одновременно единственной возможностью избежать анахронизма — ведь все действующие в «сагах о скальдах» поэты жили в X—начале XI в.! — стал тезис о неаутентичности цитируемых в них многочисленных стихов, вокруг которых зачастую и строится все их повествование¹⁰². Здесь нет нужды подробно останавливаться на анализе подобных теорий, как и на возможности рассматривать «саги о скальдах» в качестве жизнеописаний поэтов (к этому вопросу мы еще вернемся в дальнейшем), что же касается труднообъяснимого на первый взгляд присутствия «романической» темы в сагах этого жанра, то она в значительной мере может быть отнесена на счет перевода на язык саги любовной лирики скальдов. Зарождение же последней в традиции самой ранней в средневековой Европе личной поэзии — закономерный этап в ее эволюции¹⁰³, в конечном счете повлекший за собой и кристаллизацию особого прозаического жанра «саги о скальде» с присущим ему набором канонических тем и топосов.

Герой «саги о скальде» — всегда фигура трагическая. Между тем, в посвященных им рассказах скальды подчас приобретают и откровенно комические черты. Существенно, однако, что это

имеет место не в «семейной саге», но главным образом в другом прозаическом жанре — коротких новеллах, так называемых «прядах об исландцах», вплетенных в повествование саг о норвежских конунгах и в основном сохранившихся в больших рукописных собраниях конца XIII—XIV вв., «Гнилой Коже» и «Книге с Плоского Острова». Встречающиеся среди этих прядей рассказы о скальдах, бывших при дворе того или иного конунга, представляют исландского поэта не только в роли храброго дружинника и панегириста, прославляющего своего патрона в хвалебных песнях, но и в качестве дерзкого задиры, всегда готового посрамить или унижить своего собрата и соперника по «профессии» и тем позабавить своего государя. Таков Халли Челнок, остроумный скальд-трикстер, герой многочисленных анекдотов, часть которых нам уже приходилось приводить.

Нелепый и весьма далекий как от привычного образа идеального героя саги, так и от созданного ею же мрачного, но непременно мужественного портрета скальда, облик этого постоянно страдающего от голода поэта запечатлен в одном из таких рассказов. Своим внешним видом он явно напоминает Хрейдара Дурака, также, как мы помним, обнаруживавшего поэтические способности. Халли, однако, в отличие от Хрейдара с самого начала характеризуется как хороший скальд и находчивый «острослов» (*orðgerpr mikill*). Это был долговязый, длинношей и узкоплечий человек, длиннорукий и безобразный. Случайная встреча с Харальдом Суровым у берегов Норвегии привела его ко двору этого конунга, скальдом, а впоследствии и дружинником которого он стал. Эпизоды, описывающие отношения между Халли и конунгом, который любил общество этого «постоянно развлекавшего» его скальда (*konungur var vel til hans og þótti gaman að Halla jafnan*), изображают последнего, скорее, шутом, нежели придворным поэтом.

Харальд конунг, как рассказывается в пряди, имел привычку есть один раз в день. Конунгу, как водится, подавали первому, и пока обносили других, он уже обычно был сыт; насытившись же, он ударял ножом по столу, давая знак слугам убирать, и потому многие из его людей так и вставали из-за стола голодными. Как-то раз, когда слуги убрали столы, Халли успел ухватить себе кусок блюда и сказал:

Hirðik eigi,
hvat Haraldr klappar;
læt k gnauda grön,
geng k fullr at sofa.

«Мне дела нет до того,
что Харальд стучит по столу;
я жую, не таясь,
и сытым отправлюсь спать».

(В I 358, 2)

Наутро, когда Харальд сидел со своими дружинниками в палате, Халли вошел к ним, неся на спине щит и меч, приблизился к конунгу и сказал такую вису:

Selja munk við sufli
sverð mitt, konungr, verða
ok, gymskyndir randa,
rauðan skjöld við brauði;
hungrar hilmis drengi,
hér göngum vér svangir;
nær dregr hrygg at hvóru
(Haraldr sveltir mik) belti.

(В I 358, 3)

«Мой отдам за мясо
меч и, княже, даже
лепый щит за ломтик
хлеба. Взять их где бы?
Храбры люди в холе
ходят пустопузы,
Туже стянут пояс
тут, где страдает каждый»¹⁰⁴.

«Конунг сделал вид, что ничего не слышал, и не сказал ни слова, но все поняли, что он недоволен.

Вскоре после этого конунг шел со своей свитой по улице. Мимо него пробежал Халли. Конунг сказал: «Куда спешишь, Халли?» Халли ответил: «Бегу купить скир». Конунг сказал: «Ты, верно, решил сварить кашу». — «Каша с маслом — сытная еда», — ответил Халли»¹⁰⁵. После этого Халли завернул в конунгову усадьбу, прямо на кухню. Там он велел приготовить себе кашу и уселся есть. Выследив Халли, конунг и его люди застали его за этим занятием. «Конунг был вне себя от гнева и спросил Халли, не для того ли он приехал из Исландии к знатым хёвдингам, чтобы делать из себя посмешище. «Не говорите так, государь, — сказал Халли, — что-то я не замечал, чтобы вы когда-нибудь отказывались от хорошего блюда». Он встал и отшвырнул от себя котелок <...> Конунг ушел оттуда сильно разгневанный. В тот вечер Халли не принесли еду, как другим дружинникам, а когда все уже сидели и ели, в палату внесли большое корыто, полное каши, и ложку и поставили перед Халли. Он съел, сколько хотел, но больше не стал. Конунг велел Халли съесть еще, но тот ответил, что больше не может. Тогда Харальд конунг выхватил меч и приказал ему есть кашу, пока не лопнет. Халли ответил, что не собирается принять смерть от каши, но что конунг может лишить его жизни, если ему этого хочется. Конунг сел и вложил меч в ножны»¹⁰⁶.

Дело этим, однако, не кончилось, и конунг примирился с Халли не раньше, чем тот «выкупил» свою голову, сложив вису о poslanном ему с конунгова стола жареном поросенке за те отпущенные на ее сочинение считанные минуты, что длились, пока карлик Тута нес блюдо с королевским «подарком» от середины палаты до того места, где сидел скальд. Впрочем, конунг так никогда и не за-

был Халли этой его выходки: позднее получив известие о его смерти в Исландии, Харальд заметил, что он, «верно, лопнул, объевшись кашей»¹⁰⁷.

«Смелость в речах», обращенных к своему государю, — одна из постоянных характеристик скальда: *máldjarfr* были и Сигват, и Оттар Черный, и скальд Хакона Доброго Эйвинд Финнссон (Погубитель Скальдов); никто из них, однако, не позволял себе оскорбительных намеков в адрес конунга. Тем более немыслимым было бы для поэта, воспевавшего в хвалебных песнях щедрость вождя к его дружине, упрекать его за плохое обращение со своими людьми или, как это сделал Халли в приведенной выше висе, бросить ему при всех в лицо фразу: «Харальд морит меня голодом» (*Haraldr sveltir mik*). Здесь нельзя не вспомнить предсмертных слов скальда и дружинника другого норвежского конунга, Олава Святого, Тормода Скальда Чернобровой, павшего вместе со своим государем в битве при Стикластадире: вынув из раны наконечник стрелы, с зацепившимися на нем красными и белыми волокнами своего сердца, Тормод сказал: «Хорошо кормил нас конунг! Жир у меня даже в сердце», — и упал навзничь мертвый¹⁰⁸. Что же касается поведения Халли в этом и ряде других эпизодов пряди (ср., к примеру, «двусмысленные» стихи, сочиненные им о Торе, конунговой жене), то оно более всего напоминает дерзкие выходки придворного шута. Однако в то время как дерзость шута дозволена ему той ролью, которую он играет при государе, положена по должности и потому безопасна, Халли каждой своей новой выходкой подвергал благорасположение конунга отнюдь не «шуточному» испытанию, всякий раз рискуя при этом собственнй головой.

То же имеет место и в других историях, связанных с его именем, причем в целом ряде из них он предстает перед нами еще в одной роли — ловкого плута.

Получив от конунга разрешение отправиться в торговую поездку, Халли приезжает в Ютландию и останавливается у сюсюломанна (королевского наместника) по имени Рауд. Как-то раз там собрался многолюдный тинг, на котором должны были разбираться тяжбы, однако сразу же поднялся такой шум и гвалт, что никто не мог изложить своего дела и люди так и разошлись, ничего не решив. Вечером, сидя за брагой, Рауд сказал, что хорошо бы нашелся человек, который смог бы заставить людей замолчать. Халли ответил, что ему ничего не стоит это сделать, однако Рауд не поверил ему, а наутро на тинге повторилась та же история, и все опять разошлись ни с чем. Тогда Рауд спросил у Халли, правда ли, что он знает способ, как водворить тишину, и предложил побиться об за-

клад, что ему это не удастся. Халли согласился. Порешили на том, что Рауд поставит золотое запястье весом в одну марку, а Халли — свою голову. Когда люди опять собрались на тинге, там стоял такой же крик, что и накануне, если не еще больший. И тут неожиданно для всех вскочил Халли и изо всех сил заорал: «Слушайте все! Я должен высказать свое дело: у меня пропали точило и смазка, и сума со всею оснасткой — все, без чего не обойтись мужу!» Все смолкли. Одни решили, что он, верно, сошел с ума, другие — что он сейчас будет говорить по поручению конунга. А когда стало тихо, Халли сел и получил свое запястье. Но когда люди поняли, что ничего не произошло и их просто дурачат, они вновь загалдели, как и прежде, а Халли пришлось спасаться бегством, пока Рауд не убил его за обман¹⁰⁹.

В «Пряди о Халли Челноке» объектом комической трансформации оказывается, однако, не только образ древнескандинавского поэта. Как в кривом зеркале, предстают в ней и главные функции скальдической поэзии — хвала и хула. Выше уже рассказывалось об «околесице», под видом хвалебной песни преподнесенной этим скальдом-обманщиком Харальду Гудинасону, и о добытой им, благодаря своей хитрости, плате за «драпу». В другом анекдоте он столь же ловко имитирует сочинение хулительных стихов — нида, используя якобы сложенную им вису в качестве эффективного средства шантажа.

Услышав, что конунгов наместник и единственный полномочный сборщик «финской дани», могущественный сюсюломанн из Халогаланда Эйнар Муха никогда не платит возмещения за учиненные им убийства и грабежи, Халли, как обычно, рискуя своей головой, побился об заклад с Сигурдом, дружинником Харальда конунга, что в случае, если Эйнар нанесет ему обиду, он-то уж сумеет заставить его раскошелиться. Из рассказа Эйнара Мухи о совершенных им тем летом подвигах, Халли узнает о гибели одного исландца и объявляет, что убитый — его брат. Как и следовало ожидать, все попытки получить от Эйнара виру остаются безрезультатными, так что и Сигурд, освобождающий своего товарища от данного ему слова, и сам конунг советуют Халли отступить. Хитроумный исландец, однако, и на этот раз находит способ добиться своего. Явившись к конунгу, когда тот и Эйнар Муха были вместе, Халли просит у Харальда разрешения рассказать свой сон: «Государь, — сказал Халли, — я хотел бы рассказать вам мой сон. Мне приснилось, что я — это не я, а совсем другой человек». — «Кем же ты был?» — «Мне привиделось во сне, будто я — Торлейв скальд, а Эйнар Муха — Хакон ярл, сын Сигурда, и будто я сочи-

нил о нем нид, и кое-что из этого нида мне даже удалось запомнить". Тут Халли поворачивается к ним спиной и что-то бормочет себе под нос, так что никто не может разобрать ни слова. Конунг сказал: "Никакой это был не сон, он просто решил сравнить одно с другим. И с вами может случиться то же, что произошло с Хаконом ярлом из Хладира и Торлейвом скальдом. Халли на это и намекает, и он вовсе не намерен отступаться <...>. Что и говорить, хулительные стишки, сложенные о знатном человеке, если они останутся в памяти людской, стоят горсти монет. Я советую тебе откупиться от него чем-нибудь". Эйнар Муха последовал совету конунга и дал Халли три марки серебра. Обманув таким образом знатного хёвдинга, Халли, впрочем, тут же проявляет благородство по отношению к своему собрату-дружиннику, отказываясь от выигранного у Сигурда запястья: только теперь он признается, что никогда не состоял в родстве с человеком, которого убил Эйнар, и лишь хотел доказать, что сможет вытянуть из того деньги¹¹⁰.

Представляется, что этот комически сниженный образ скальда не в последнюю очередь обязан своим появлением жанровой специфике «прядей об исландцах», обычно изображающих своих героев предприимчивыми и подчас дерзкими смельчаками, не скованными привычными им рамками исландского социума, а потому действующими исключительно на свой страх и риск и вольно или невольно вступающими в конфликт с сильными мира сего — конфликт, из которого они неизменно выходят победителями. Однако в отличие от большинства исландцев-героев прядей, изобретательность которых не превышает их же храбрости, ни в облике, ни в поведении Халли нет ничего героического. Главным его оружием оказывается не меч, с которым он якобы легко готов расстаться за кусок мяса, а язык и смекалка. Рискуя головой, он всякий раз ловко избегает расправы, либо «выкупая» ее своим искусством (как в столкновении с конунгом), либо хитростью (как в эпизодах с датчанами и Эйнаром Мухой), а когда его обман раскрыт, бесславно спасается бегством. И, наконец, в то время как другие исландцы-дружинники норвежских конунгов, герои как саг, так и прядей, отправляясь за море в поисках богатства и славы, впоследствии, снискав и то, и другое, возвращались домой и, живя в достатке и рачительно хозяйствуя в своих усадьбах, пользовались почетом до самой смерти, Халли, как рассказывается в последнем эпизоде пряди, растранижил свое добро и был вынужден жить, промышляя рыбной ловлей, и так за этим занятием и умер¹¹¹.

«Пряди об исландцах» — не единственный жанр, представляющий древнескандинавского поэта в комическом свете. В качестве

комического персонажа выступает он и в «Саге о скальдах конунга Харальда Прекрасноволосого» (*Skáldasaga Haralds konungs hárfagra*), сохранившейся в «Книге Хаука» (*Hauksbók*, начало XIV в.). Однако если в «Пряди о Халли Челноке» главный герой — это скальд-трикстер, способный посрамить и обвести вокруг пальца любого, то в «Саге о скальдах», напротив, перед нами — жертва обмана, опозоренный и стыдящийся своего проступка скальд, которому предстоит, рискуя жизнью, искупить вину перед конунгом.

В начале этой саги рассказывается о том, как Харальд конунг гостил в Северном Мёре у своей родственницы, вдовы по имени Ингибьёрг. При нем были его скальды — Эльвир Хнува, Торбьёрн Хорнклови и Аудун Дурной Скальд (незадолго до того конунг простил Аудуну украденный стев из драпы, которую ему посвятил Ульв Себба; см. выше). Вдова сама прислуживала гостям, это была «женщина красивая и обходительная». Когда она подавала рог Аудуну, он взял ее за руку и пообещал дать ей золотое запястье, подарок конунга, если она примет его этой ночью. После недолгих переговоров вдова согласилась и назначила Аудуну прийти к ней, как только минет «первая треть ночи», а она устроит так, что и наружная дверь, и еще три двери перед ее спальней будут отперты. Аудун, как обещал, отдал запястье и поцеловал ее на прощанье. То же повторилось и с другими скальдами — каждый из них подарил вдове драгоценное запястье, получив взамен разрешение прийти к ней на свидание по прошествии очередной «трети ночи». Как и было назначено, первым явился Аудун. Двери были не заперты, и он открывал их одну за другой, пока не дошел до спальни. Обнаружив, что дверь заперта, Аудун повернул, было, назад, но тут ближайшая к нему дверь захлопнулась, и он остался сидеть взаперти в помещении перед спальней. Та же судьба ждала и других скальдов: все они провели остаток морозной зимней ночи в одних рубахах, сидя запертыми в соседних комнатах и даже не подозревая о присутствии за дверью товарища по несчастью. Наутро конунг хватился своих скальдов, и тогда Ингибьёрг рассказала ему обо всем. Конунг был вне себя от гнева. Он заявил, что скальдов следовало бы убить за такую дерзость, однако, поддавшись на уговоры своих людей, послал их «на верную гибель» к своему врагу, конунгу Эйрику в Швецию, «заключать мир между державами»¹¹². Сохранились три ви-сы, повествующие о событиях той ночи, — скальды сочинили их, когда сидели между запертыми дверями, однако ни одна из них не поддается расшифровке.

«Сага о скальдах конунга Харальда Прекрасноволосого» на этом не заканчивается. Большую ее часть занимает рассказ об

опасном посольстве скальдов, в конце концов успешно выполнивших данное им поручение. Эта вторая часть и выдает принадлежность *Skáldasaga* к жанру «саг о древних временах», полуфантастических, или, как их называл норвежский король Сверрир (ум. 1202 г.), «лживых саг», рассказываемых «ради забавы» (*til skemtanar*) и заведомо не заключающих в себе никакого исторического содержания.

Первый приведенный здесь эпизод этой саги также едва ли должен был внушать доверие аудитории. Не исключено к тому же, что кое-кто из слушателей «Саги о скальдах» мог знать и другие варианты этого анекдота, по всей видимости, занесенного в Скандинавию с Востока или с континента: новеллы весьма сходного содержания известны как из индийской традиции и арабских сказок «Тысячи и одной ночи», так и из старофранцузских фавлю (*De Constant Duhamel*), и средневерхненемецкой поэзии (*Die drei mōnche von Kolmar*)¹¹³. Однако отнюдь не перипетии «странствующего сюжета» привлекли наше внимание к этой новелле об одураченных любовниках. Основное в ней, пожалуй: тогда как на Востоке и в Европе в качестве ее главных действующих лиц выступают то королевские министры, то судьи, то священники, то монахи, исландская традиция делает ее героями, а тем самым и подвергает осмеянию, придворных скальдов.

Разумеется, то обстоятельство, что скальд становится героем анекдотов, приобретая в них черты комического персонажа, едва ли объясняется простой случайностью. Прежде всего в этом можно усмотреть следствие повышенного интереса к фигуре поэта, а также косвенное свидетельство того, что не только песни скальдов, но и сопутствующие им рассказы о жизни их создателей служили обычным развлечением и в палатах норвежских конунгов, и в усадьбах исландских бондов. Между тем, мы располагаем и не только косвенными свидетельствами на этот счет. В «Саге о Торгильсе и Хавлиди» описывается празднество, устроенное по случаю свадьбы в Рейкьяхolare в 1119 г., где среди прочих «забав» рассказывались саги (*sagnaskemtan*). Хрольв со Скальмарнеса рассказал несколько саг (судя по их названиям и комментариям автора, это были «саги о древних временах»), в том числе сагу о Хромунде Грипссоне «со многими висами <...>, которую он сам составил», а Ингимунд священник — сагу об Орме Баррейяр-Скальде (*sögu Orms Barreyjarskálds*), также «со многими висами и хорошим флокком в конце, который сложил сам Ингимунд», причем сказано, что «многие мудрые мужи верили в правдивость этой саги»¹¹⁴.

При всех описанных здесь комических «деформациях», придающих фигуре скальда лишь большую объемность, образ поэта, каким он предстает в древнеисландской традиции, прежде всего — производное от его опасного дара воздействия «связанным» поэтическим словом (*bundit mál*), иначе говоря, дарованной ему способности восславить в панегирических стихах, умножив тем самым прижизненную «удачу» восплаемого им князя и сохранив и имя его, и память о его подвигах для будущих поколений, или, напротив, ославить его «на весь свет» в хулительных стихах (как сказал в своей висте о хулительной песни Торлейва Ярлова Скальда датский конунг Свейн Виллобородый, *hafa ólftit ýtar / jarls nið borit víða* *B I 175* — «люди широко разнесли по свету веский ярлов нид»), нанеся невосполнимый ущерб и его личности, и репутации. Обе эти восходящие к глубокой архаике функции скальдической поэзии будут подробно рассмотрены в других разделах этой книги, здесь же необходимо заметить следующее.

Привнесенные христианством представления не могли со временем не наложить свой отпечаток и на образ поэта. Особенно если этот поэт был ближайшим приспешником «святого» конунга и добрым христианином, сумевшим адаптировать скальдическое искусство к изменившимся вкусам и запросам приверженцев новой веры. Не случайно, в глазах ученого средневекового автора, излагающего историю норвежского королевского рода, облик мудрого и преуспевающего царедворца, смелого советчика и любимца конунга, каким был скальд Сигват Тордарсон, полностью лишен мрачных черт маргинальной личности, обычно рисуемой автором «семейной» исландской саги, и, тем более, не содержит в себе ничего, хотя бы отдаленно напоминающего комически сниженный образ скальда, впервые открытый «прядами об исландцах». Равным образом, и самое стихотворное «умение» такого поэта уже никак не могло быть «подарком Одина»: искусству главного скальда Олава не пристало традиционное объяснение в категориях древнего языческого мифа. Новая интерпретация, на этот раз в символах христианского мифа, не заставила себя ждать: в одной из версий «Саги об Олаве Святом», записанной в «Книге с Плоского Острова», мы находим последний в древнеисландской традиции рассказ о внезапном обретении поэтического дара — историю о том, как Сигват стал скальдом.

В детстве Сигват считался уальнем. В озере Апаватн на юге Исландии, рядом с которым стоял хутор, где он воспитывался, зимой хорошо ловилась рыба. В одну зиму, когда люди сидели на льду и удили рыбу, случилось так, что они заметили в воде невидан-

ную рыбину, отличающуюся и своим размером, и красотой, однако никому не удалось ее выловить. В то время там гостил один норвежец. Как-то раз он сказал Сигвату, чтобы тот пошел с ним на озеро удить рыбу. Когда они пришли на лед, норвежец насадил наживку на удочку и дал ее Сигвату. Они сидели и удили рыбу весь день. Сигват поймал тогда ту красивую рыбину, которую многим хотелось выловить. После этого они отправились домой, и норвежец сварил рыбину. Он велел Сигвату первым делом съесть рыбью голову и сказал, «что там спрятан ум каждого живого существа» (*kvað þar vera vit hvers kvikendis í folgit*). Сигват съел тогда голову, а потом и всю рыбу целиком и тотчас же сказал такую вису:

Fiskr gengr oss at óskum,
eitrs sem vér höfum leitat
lýsu vangs ór lyngvi
leygjar orm at teygja;
atrennir lét (annars)
öngulgrípinн hanga
(vel hefir) auríða (at egna)
agnalga (mér hagnat).

(В I 246, 1)

«Рыба идет к нам по нашему
желанию, мы старались вытящить
ядовитую змею моря (= *рыбу*) из
вереска луга трески (= *водорослей*);
забрасыватель виселицы приманки
(= *удочки*, т. е. *рыбак*) заставил
биться на крючке пойманную форель;
у меня был хороший улов».

«С тех пор Сигват стал умным человеком и хорошим скальдом»¹¹⁵.

Халльвард Ли, посвятивший этой истории специальное исследование, попытался выделить ее разнородные «составляющие». Среди них — и связанные с примитивной магией дохристианские представления, согласно которым, поглотив того или иного зверя или рыбу, человек «усваивал» и их отличительные свойства (главным качеством рыбы считалось проворство, при этом, как показывает значение прилагательного *svinngr* «проворный, быстрый», подобная характеристика относилась и к быстроте ума — *svinngr* прежде всего означало «умный», — именно таким и становится первоначально *seinligr* «медлительный» Сигват, отведав невиданной рыбы), и христианская метафорика, превратившая рыбу в символ веры и самого Спасителя (ср. у Августина: *Piscis assus Christus est passus* — «Рыба жареная — это страждущий Христос» или у Проспера Аквитанского: ... *quod est, Jesus Christus Filius Dei Salvator, piscis in sua passione decoctus, cujus ex interioribus remediis quotidie illuminamur et pascimur* — «...это Иисус Христос Сын Божий Спаситель, рыба сваренная в собственной мучке, чьей внутренней целительной силой мы ежедневно просвещаемся и питаемся»), и христианские легенды (о Товии и о проглоченной рыбой искре небесного ог-

ня)¹¹⁶. Последние и доминируют в рассказе о Сигвате, отражая новые представления о поэте и природе поэтического мастерства, с наибольшей полнотой воплотившиеся в христианской поэзии XII—XIV вв.

Не «напиток Одина», но божественное вдохновение лежит в основе творческой способности поэта. Не случайно уже в поэме «Луч» Эйнара Скуласона мы не найдем ни одного кеннинга поэзии, который был бы основан на мифе о поэтическом меде: согласно Эйнару, лишь «триединство Бога может научить» его «поэзии и молитвам», и тот владеет многими знаниями, «кто получил милость мудрого всеправителя» (*Eins má óð ok bænir / — allsráðanda ens snjalla, / mjök 's fróðr, sás getr góða / goðs þrenning mér kenna; Geisli, I*). Последняя же дается не для сочинения «темных стихов», как это делали в древности, но, по выражению анонимного поэта XII в., «яснейшей поэзии» (*alljósan brag BI 633, 44*), отвечающей христианскому идеалу *claritas*. Это новое представление о поэзии и поэте лишало скальда сознания его былой свободы, приводя к ослаблению того личностного начала, которое характеризовало поэзию скальдов с самого ее возникновения. Гордое «Я» скальда отступает перед христианским требованием смирения¹¹⁷. Если прежде, получив свою долю чудесного напитка, скальд (не забывая, разумеется, вознести за это хвалу его «дарителю») никогда больше не прибегал к помощи наставников, всячески подчеркивая совершенство собственного искусства и безупречность создаваемых им стихов, то теперь поэт просит Всевышнего дать ему «драгоценное изобилие слов и знаний» (*dýra orðgnótt ok doemi BI 622, I*) и «направить его гладкий стих» (*réttu óðarlag slétt BI 623, 3*) или, как аббат Арнгрим Брандссон (XIV в.), говорит о ничтожности своих творений (*arnar leir hefig uðr at færa / emka ek fróðr hjá skáldum góðum B II 372, 2* «я могу предложить вам лишь помет орла (= плохие стихи), мне не сравниться с другими скальдами»)¹¹⁸.

Между тем, новый взгляд на искусство поэзии и ее творца—скальда, уже вполне утвердившийся в XII в. в духовных стихах, значительно медленнее завоевывал своих сторонников в поэзии светской. Свидетельство тому — и устойчивость скальдической традиции, продолжавшей и в более позднее время культивировать унаследованную от прошлого форму и отнюдь не спешившую отказать от нее и принять более «ясный» стиль христианских драп, и почтение к «старшим скальдам», находившее выражение как в неугасаемом интересе к ним самим и к их стихам, так и в попытках подражать их творчеству. Поддержанию традиции немало способствовала и ученая исландская поэтика, и прежде всего «Эдда»

Снорри, — недаром сторонники «ясного» стиля, уклоняясь от следования «умным правилам ученых книг», прямо противопоставляли свою поэзию «искусству Эдды» (*Eddu listar*)¹¹⁹, неподходящему, по их мнению, для «прославления праведников», поскольку, как писал в «Драпе о Гудмунде» исландский аббат Арни Йоунссон (XIV в.), «кеннинги не прибавляют человеку силы, но омрачают (букв. «затемняют») радость» (*kenningar auka mǫnnum / engan styrk en fagnað myrkva B II 461, 78*).

Сам Снорри, несомненно, никогда не смог бы разделить точку зрения чуждого «скальдической учености» аббата — судя по всему, формальная изощренность и основанное на использовании мифологической образности языковое богатство привлекали его в стихах скальдов куда больше, нежели попытки внести в их поэзию простоту и ясность. Не потому ли, процитировав в качестве надежного исторического свидетельства и источника не один десяток стрóf Сигвата в «Круте Земном», где стихи этого скальда в количественном отношении абсолютно доминируют над поэзией его собратьев по ремеслу, Снорри ограничился всего лишь четырьмя его висами в «Младшей Эдде», явно отдав предпочтение стихам других «главных скальдов», в том числе и из окружения Олава Святого? Как видно, новые веяния, одним из провозвестников которых был Сигват, мало интересовали автора «Языка поэзии». Не больше интереса должен был вызвать у него и новый «миф» о поэте, воплотившийся в легенде об удачной рыбной ловле якобы юного увальня Сигвата. Независимо от того, был ли ему известен приведенный выше рассказ, Снорри и здесь остается в рамках традиции: как сказано в главе XLIII «Саги об Олаве Святом», *Sigvatr var snimma skáld gott* — «Сигват уже с детства был хорошим скальдом»¹²⁰.

Примечания

- 1 См. в «Саге об Инглингах». Гл. VI: «Один мог сделать так, что в бою его недруги становились слепыми или глухими или наполнялись ужасом, а их оружие ранило не больше, чем хворостинки, и его воины бросались в бой без кольчуги, ярились, как бешеные собаки или волки, кусали свои щиты и были сильными, как медведи или быки. Они убивали людей, и ни огонь, ни железо не причиняли им вреда. Такие воины назывались берсерками» (*Снорри Стурлусон. Круг Земной. М., 1980. С. 13*).

- 2 Ср., например, разговор, состоявшийся между Торлейвом Ярловым Скальдом и датским конунгом Свейном: «Однажды вскоре после своего приезда Торлейв пришел к конунгу и попросил его выслушать хвалебную песнь, которую он сочинил о нем. Конунг спросил, уж не скальд ли он. Торлейв сказал в ответ: "Об этом вы сами сможете судить, государь, когда выслушаете меня". Конунг просил его произнести песнь» (*Þorleifs þáttur jarlaskálds // Íslendinga sögur og þættir. I–III / Ed. Bragi Halldórsson et al. (Svart á hvítu). Reykjavík, 1987. III. Bls. 2269).*
- 3 *Hreiðars þáttur // Ibid. Bls. 2165–2174; «Прядь о Хрейдаре» / Пер. Е. Гуревич // Корни Иггдрасиля. М., 1997. С. 513–526.*
- 4 О древнегерманских представлениях об «удаче» см.: *Grönbech W. Kultur und Religion der Germanen. Darmstadt, 1961. Bd. I. S. 135 ff.*
- 5 *Saga об Эгиле. Гл. LXXXVII // Исландские саги / Под ред. М.И. Стеблин-Каменского. М., 1956; Egils saga Skalla-Grímssonar / Sigurður Nordal gaf út. (Íslensk Fornrit. II). Reykjavík, 1933.*
- 6 *'sem þér er ekki lánat': употребленный здесь глагол lána имеет значение «жаловать; ссужать, давать займы».*
- 7 *Þorleifs þáttur jarlaskálds // Íslendinga sögur og þættir. III. Bls. 2274 f.; «Прядь о Торлейве Ярловом Скальде» / Пер. Е. Гуревич // Корни Иггдрасиля. С. 495–497.*
- 8 Ср. относящееся к XVIII в. сообщение о другом скальде, также приобретшем свое поэтическое умение во сне: «...скальд Арни сын Бёдвара произнес ему во сне вису и сказал, что он станет прославленным скальдом, если запомнит ее». См.: *Edda Snorra Sturlusonar. III. Hafniæ, 1880–1887. S. 375.*
- 9 *Младшая Эдда. Л., 1970. С. 60.*
- 10 *Sneglu-Halla þáttur (eftir Flateyjarbók) // Íslendinga sögur og þættir. III. Bls. 2228 f.*
- 11 *Einars þáttur Skúlasonar // Íslendinga sögur og þættir. III. Bls. 2115 f.*
- 12 *Saga об Эгиле. Гл. LXXVIII. С. 231; ÍF. II. Bls. 268.*
- 13 *Saga об Эгиле. Гл. LXXVIII. С. 231.*
- 14 *Saga об Эгиле. Гл. LXXVIII. С. 233; ÍF. II. Bls. 272 f. В «Саге об Эгиле» рассказывается и об обстоятельствах, при которых Эйнар приобрел подаренный им впоследствии Эгилю щит. Ярл очень долго не хотел слушать сочиненную в его честь хвалебную песнь, так как гневался на Эйнара; тогда скальд произнес вису о том, что, пока другие спали, он сложил песнь о ярле и не верит, что тот считает его плохим скальдом. Когда же и это не помогло, Эйнару пришлось прибегнуть к угрозам: в другой вису он заявил, что отправляется к ярлу Сигвальди, который не оттолкнет его при встрече и даст ему место на своем боевом корабле. Ярл не захотел, чтобы Эйнар уехал, и потому выслушал песнь, а в награду за нее дал Эйнару щит. В соответствии с относительной хронологией «Саги об Эгиле», возвращение Эйнара в Исландию и посещение им усадьбы Эгиля должно было иметь место в 970–975 гг. Ме-*

жду тем, эту датировку создания *Vellekla*, равно как и факт получения за нее драгоценного шита, ставшего причиной конфликта между скальдами, трудно согласовать с обстоятельствами произнесения хвалебной песни в честь Хакона ярла, описанными в «Саге о йомсвикангах». В этой саге также приводится вторая виса Эйнара, в которой он грозит сменить патрона, однако и сама виса, и то, что последовало за ее произнесением, приурочены к битве ярлов при Хьёрунгаваге, которую обычно относят к 985 г. Иным оказывается здесь и вознаграждение Эйнара: когда ярл понял, что Эйнар собирается покинуть его, он пригласил скальда к себе побеседовать и подарил ему чудесные серебряные весы, с помощью мелодичного звона которых он предсказывал будущее. Так Эйнар получил свое прозвище Звон Весов, а до этого, как говорится в этой саге, его звали Эйнаром Шитовой Девы (*Skjaldmeyjar-Einarr*). (*Jómsvíkingasaga. The Saga of the Jomsvikings* / Ed. N.F.Blake. L., 1962. P. 33).

- 15 Сага об Эгиле. Гл. LXXVIII. С. 231.
- 16 Macneill E. Celtic Ireland. Dublin, 1981. P. 36 f.
- 17 См.: *Williams Caerwyn J.E.* The Court Poet in Medieval Ireland. Sir John Rhys Memorial Lecture // *Proceedings of the British Academy*. 1971 (pub. 1973). Vol. LVIII. P. 119–121; *Richter M.* Medieval Ireland. The Enduring Tradition. N. Y., 1988. P. 184. Совсем иначе предстает из их провансальских биографий образование трубадуров. Сохранившиеся источники постоянно подчеркивают их ученость. Многие трубадуры получали воспитание в монастырях, не случайно поэтому их «ученость» была прежде всего латинской (Священное писание, агиография, а также древние авторы, в том числе Овидий и Вергилий). Помимо этого, необходимым компонентом образования трубадура было знание средневековой рыцарской литературы — провансальской и французской. См.: *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М., 1975. С. 82.
- 18 Ср.: *Frank R.* Old Norse Court Poetry. The *Dróttkvætt* Stanza. Cornell Un. Pr., 1978. P. 26.
- 19 О представлениях о слюне как о веществе, обладающем разнообразными позитивными свойствами (целебным, оберегающим, придающим силу и крепость заключенным соглашениям и т.п.), см. в статье: *Stübe R.* Kvasir und der magische Gebrauch des Speichels // *Festschrift Eugen Mogk zum 70. Geburtstag 19. Juli 1924. Halle, 1924. S. 500–509.*
- 20 Название *Óðrœgir* обычно истолковывают как «пробуждающий (поэтическое) вдохновение» (*óðr-hrœgir*; о значении исл. *óðr* см. ниже). С.Бутте, однако, в свое время предложил другое толкование: **Ó-hrœgir* к *hrœrask* «стареть», т. е. «предохраняющий от старения», не так давно поддержанное Клаусом фон Зее (*See K. von.* Skop und Skald. Zur Auffassung des Dichters bei den Germanen // *See K. von.* Edda, Saga, Skaldendichtung. Heidelberg, 1981. S. 348–350). Какое бы из толкований ни принять (в последнем случае придется предположить, что миф о происхождении поэзии является позднейшим переосмыслением

какого-то другого мифа, связанного с представлениями о бессмертии богов, а не о скальдическом искусстве; см. след. примеч.), наименование Óðgerir указывает на содержимое сосуда и, следовательно, первоначально должно было служить обозначением самого чудесного напитка.

- 21 В «Речах Высокого» (*Hávamál*, 104–110) миф о похищении меда поэзии излагается несколько иначе: Одину удастся уговорить Суттунга отдать ему Гуннлёд в жены, и та «угощает его медом на золотом троне», а потом помогает ему бежать сквозь просверленное в скале отверстие. На другой день великаны, узнав об исчезновении Бёльверка, являются к палатам Высокого спросить, избежал ли тот гибели или был убит Суттунгом.

Как предположил А.Ольрик, должен был существовать по меньшей мере еще один вариант этого сказания, на что указывает значение наименования жилища Суттунга, в котором был укрыт чудесный напиток, — Hnitbjörg «сталкивающиеся скалы». По мнению А.Ольрика, последний мотив, известный из мифологии самых разных народов (согласно одним верованиям, сталкивающиеся скалы служат опасным входом в царство мертвых, по другим — затрудняют доступ к тем или иным драгоценным предметам), указывает на первооснову сказания о похищении меда поэзии. Не исключено, что скандинавский вариант мифа является поздней трансформацией восточноевропейских мифов о добывании воды, источник которой скрыт за стоящими на краю света сталкивающимися скалами. Более близкую параллель к сказанию о поэтическом меде А.Ольрик находит, однако, в древнеиндийской мифологии: божественный напиток сома, вызывающий экстатическое состояние и дающий бессмертие, согласно одной из версий мифа о его обретении богами, был укрыт на скале и доставлен оттуда Индре орлом. (См.: *Olrik A. Skjaldemjæden // Edda. Nordisk tidskrift for litteraturforskning. Oslo, 1926. Bd. XXIV. S. 236–241*).

- 22 Младшая Эдда. С. 58–60. В статье «Snorri and the Mead of Poetry» (*Speculum Norroenvm. Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre / Ed. Ursula Dronke et al. Odense, 1981. P. 155–170*) Роберта Франк подвергает сомнению аутентичность многих деталей изложенного Снорри мифа. Если следовать Р.Франк, то автор «Младшей Эдды», в силу своего пристрастия к мифологическим именам собственным, в значительной мере «реконструировал» историю о меде поэзии, исходя при этом из произвольного толкования нескольких скальдических кеннингов. Основой для «мифотворчества», как считает Р.Франк, послужили такие кеннинги поэзии, как *Kvasis dreyri* «кровь Квасира», *Boðnar bága* «волна Бодна», *Óðroeris hafs alda* «волна моря Одрёрира», которые Снорри почерпнул из «Недостатка золота» (*Vellekla*) Эйнара Звона Весов. Ни одно из использованных в этих кеннингах имен не прослеживается в более ранних источниках, в то же время все эти кеннинги, как пытается доказать исследовательница, могут быть ис-

толкованы и без какой бы то ни было персонификации или превращения нарицательных имен в собственные (см. ниже).

- 23 *Груз виселицы* — Один, повесившийся на ясене Иггдрасиль, чтобы обрести мудрость, его *сосуд* — один из сосудов с медом поэзии, *море сосуда Одина* — поэтический мед, т. е. поэзия.
- 24 *Сурт* — мифический великан, *глубокая долина Сурта* — это либо углубление в скале, где хранился мед поэзии, либо — Йотунхейм, страна великанов.
- 25 *Прибой закваски народа суставов фьорда* — кеннинг поэзии (где *суставы фьорда* = скалы, их *народ* = великаны, *прибой закваски великанов* = мед поэзии). Р. Франк предлагает толковать другой кеннинг поэзии в этой строфе, *кровь Квасира*, по аналогии с этим — как *кровь фермента* в соответствии с предполагаемым значением слова Kvasir (dreymi «кровь» в таком случае — всего лишь один из синонимов жидкости). См.: Snorri and the Mead of Poetry. P. 159 f.
- 26 *Корабль Улля* — кеннинг щита, его *люди* — воины; *горе крепости битвы* — кеннинг меча (где *крепость битвы* = щит).
- 27 «Мне выпал жребий вычерпывать жидкость винного корабля Хертюра (= *Одина*) для ускорителя лады», т. е. «мне выпал жребий произносить мою песнь князю». *Винный корабль Хертюра* — один из сосудов, в которых хранился мед. Что касается самого напитка, то он также описан здесь типичным «морским» термином: *austri* — обозначение морской воды в днище корабля, процесс вычерпывания которой (*ausa* — глагол от того же корня) использован Эйнараром как метафора поэтического творчества.
- 28 Кеннинг *хвала сечи* (*morðs tægt*) основан на синонимической субституции *morð* = *dráp* — «убийство, битва» и игре слов *dráp* и *drára* — «хвалебная песнь» (об этимологии слова *drára* см. в главе «Панегирическая поэзия»).
- 29 *Море Рёгнира и волна моря Одрёрира* — кеннинги поэзии; *плоская скала заклинаний* — кеннинг языка. Р. Франк предлагает другое прочтение этой висы: «*Волна медового моря* (= *песнь*) мчится перед князем; *работа Одина* (*Rognis verk* = *поэзия*) мне удастся; *волна меда Одрёрира* шумит у плоской скалы песен (= *языка*)», считая, в частности, что наименование Одрёрир служит не обозначением сосуда (как у Снорри), но самого напитка (Snorri and the Mead of Poetry. P. 161).
- 30 *Корабль саксов гор* (т. е. великанов) — необычный кеннинг поэзии (ее именуют *кораблем карлов*, а не *великанов*). В связи с этим Р. Франк предлагает «собрать» этот кеннинг иначе: *berg-Saxa boðnar bága* «волна чаши саксов гор» (Ibid. P. 162).
- 31 Автор цитируемой висы, однако, вероятнее всего, был Гест Оддлейвссон. В «Книге о заселении страны» (*Landnámabók*) рассказывается, что Стейн скальд, сын колдуньи (отсюда его прозвище Вёлу-Стейн), был настолько безутешен после убийства своего сына Эгмунда, что другой его сын, Эгиль, обратился к Гесту с просьбой помочь

его отцу излечиться от тяжкого душевного недуга. Гест сочинил тогда начальную вису к «Драпе об Эгмунде», после чего Вёлу-Стейн продолжил драпу до конца и выздоровел. Очевидное сходство этой истории с обстоятельствами создания «Утраты сыновей» Эгиля Скаллаgrimссона подкрепляется несколькими текстуальными совпадениями — например, в драпе Эгиля Один также именуется «другом Мимира» (*Míms vinr*). (См. подробнее: *Ohlmarks Á. Islands hedna skaldediktning*. Árh. 878–980. Uppsala, 1957. S. 491–493). О том, насколько значительно могло быть влияние поэмы Эгиля на поминальную драпу Стейна, судить, однако, не приходится, поскольку от последней сохранились лишь первые две полустрофы.

- 32 Именно так истолковывает этот стих Финнур Йонссон. См.: *Skj. B I 93*.
- 33 См.: *Ralph B. En dikt av Steinþótt, islänning // Scripta Islandica*. 1975. Bd. 26. S. 46–53.
- 34 Из-за плохой сохранности текста третьего стиха (*Skj. A I 40. edr* [: ór] lopt væi [: ætt]) все его толкования основаны на коньектурах (приведенная — принятая большинством исследователей — принадлежит Гудмунду Финнбогасону и Сигурду Нордалю). Хальвард Ли предложил иное прочтение первого хельминга: *Mjök egum tregt / tungu at hrœra / Hropts ægi, / hljóðpundara* — «Очень мне тяжело / волновать языком, / безменом звуков (или: рифм), / море Хрофта (= Одина, т. е. поэзию)». По его мнению, кеннинг *hljóðpundari* «безмен рифм» (написание без начального h- — нередкое явление в исландских рукописях) больше соответствует поэтической технике Эгиля (речь идет о сочинении песни и, следовательно, о подборе-«взвешивании» звукового материала — значении, отсутствующем в кеннинге *ljóðpundari* «безмен песни») и может быть сопоставлен с другим кеннингом языка в его стихах — *ómunlokaft* (*Arinb. 15*) «рубанок голоса». Что касается новых коньектур в строфе 3, то они, по признанию Х.Ли, прежде всего вытекают из требований аллитерации. См.: *Lie H. Sonatorrek str. 1–4 // Arkiv för nordisk filologi*. 1946. Bd. 61. S. 196 ff.
- 35 Ср. в этой связи следующее высказывание об «Утрате сыновей» Г.Миша: «<...> не благодаря Марсу, но благодаря музам выдающийся индивид смог подняться до осознания духовных основ своего существования, несмотря на то что он оставался связанным характерными для этой эпохи социальными узами» (*Misch G. Geschichte der Autobiographie*. 2. Aufl. Frankfurt am Main, 1969. Bd. II. 1. Häfte. S. 176).
- 36 Глагол *blóta* может быть понят здесь и в его буквальном смысле — «совершать жертвоприношения». Согласно предложенному в недавней статье Дж.Харриса толкованию приведенных строф, говоря о принесенной им против воли жертве, Эгиль имеет в виду своих погибших сыновей, Гуннара и Бёдвара, за которых Один и дал ему в качестве возмещения (*þolva bætr*) дар поэзии и способность распознавать скрытых врагов, одерживая победу и спасая тем самым свою жизнь (см.: *Harris J. Sacrifice and Guilt in Sonatorrek // Studien zum Alt-*

germanischen. Festschrift für Heinrich Beck / Hrsg. Heiko Uecker. Berlin; New York, 1994. S. 173–196). Если следовать Дж. Харрису, как единственный герой (см. ниже), Эгиль видит свою утрату сквозь призму мифа, сознательно или неосознанно ассоциируя себя с легендарными героями прошлого: королем Ауном, одного за другим приносившим в жертву своих сыновей, чтобы продлить себе жизнь («Сага об Инглингах». Гл. XXV), датским конунгом Харальдом Клык Битвы, с той же целью в глубокой старости пошедшим войной на своего племянника Хринга, однако преданным и убитым своим «другом»-Одином («Отрывок саги о древних конунгах»), и, наконец, Старкадом Старым, получившим, согласно Саксону Грамматику («Деяния датчан». Кн. VI. Гл. 5), за принесенную им человеческую жертву Одину те же дары, что и сам Эгиль, — *peritia condendorum carminum* («искусство сложения песней») и *animi fortitudine* («храбрость духа»).

- 37 Об «Утрате сыновей» см. особенно: *Ralph B. Om tillkomsten av Sonatorrek* // *Arkiv för nordisk filologi*. 1976. Bd. 91. S. 153–165.
- 38 Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1973. С. 138–162.
- 39 См. главу «Поэтический язык». С. 41.
- 40 *Hallfredar saga vandræðaskálds* // *Íslendinga sögur og þættir*. II. Bls. 1232.
- 41 Младшая Эдда. С. 29–30; *Edda Snorra Sturlusonar* / Udg. Finnur Jónsson. København, 1931. S. 32.
- 42 Об этом см. подробно в главе «Хулительные стихи: нид».
- 43 Круг Земной. С. 9–10.
- 44 По мнению Йоунаса Кристьянссона, издателя «Пряди о Торлейве», история о Халльбьёрне весьма напоминает рассказ о Бэде, содержащийся в исландской рукописи ÁM 764, 4to (47. bls.), который и мог послужить для нее образцом. В этом рассказе объясняется, почему Бэду после его смерти прозвали Достопочтенным (*venerabilis*), а не Благословенным (*beati*). «Случилось так, что один клирик захотел сочинить стихи на месте его погребения и начал так: “Здесь в яме” (*Hac sunt in fossa* ...). А дальше никак у него не выходило складно. Спустя некоторое время он опять пришел к могиле этого доброго человека. Увидел он тут, что стихи были совсем готовы, и вот их начало: “Здесь в яме кости Бэды Достопочтенного” (*Hac sunt in fossa Bedae venerabilis ossa*)». (*Eyfirðinga sögur* / Jónas Kristjánsson gaf út. (Íslensk Fornrit. IX). Reykjavík, 1956. Bls. C—CI (Formáli, § 12)). Нетрудно, однако, заметить, что речь может идти лишь о самом поверхностном (хотя и несомненном!) сходстве двух историй, по существу же они глубоко различны: в противоположность рассказу о Халльбьёрне в приведенном здесь эпизоде нет и намека на чудесное общение клирика с благочестивым покойником, в результате которого могло бы иметь место внезапное обретение неумелым сочинителем поэтического дара. Более того, в этой истории вообще ничего не говорится о том, кем были сочинены стихи о Бэде, из чего следует, что они могли быть ниспосланы на его могилу свыше.

- 45 Глум Гейрасон (ок. 940 — ок. 985) — один из самых знаменитых скальдов второй половины X в., младший современник Эгиля Скаллагримссона. Глум был скальдом конунга Эйрика Кровавая Секира и его сыновей (сохранился большой отрывок хвалебной песни, сочиненной им в честь конунга Харальда Серая Шкура, *Gráfeldardrápa*). О значении Глума Гейрасона свидетельствует строфа в «Драпе об исландцах» (*Íslendingadrápa*, 11) Хаука Вальдисарсона (XII в.), посвященной выдающимся исландцам (см. ниже), где Глум (так же как и другие скальды) прославляется за свои ратные подвиги.
- 46 Stúfs þáttur // Íslendinga sögur og þættir. III. Bls. 2246–2249.
- 47 Согласно одной из версий «Пряди о Стуве», *Stúfsdrápa* и была той песнью, с помощью которой Стув завоевал свое место при дворе Харальда конунга.
- 48 Темный конь шатров = корабль, его разоритель = воин или князь.
- 49 Saga Ólafs konungs hins helga. Önnur deild // Fornmanna sögur. Kaupmannahöfn, 1830. S. 209.
- 50 Мы придерживаемся здесь толкования кеннинга поэзии, предложенного Р. Майсснером (См.: *Meissner R. Die Kenningar der Skalden: Ein Beitrag zur skaldischen Poetik. Bonn; Leipzig, 1921. S. 60*) и переводим *mun-* как эпитет. Финнур Йоунссон (*Skj. B I 253*) истолковывает сочетание *munvágs Dáins* как полностью субстантивное («волна ума Даина»; Даин — имя карлика), что, однако, не соответствует ни одной из известных моделей кеннингов поэзии.
- 51 Харальд, младший сын Гудини ярла, подобно своим братьям унаследовавший его титул, был приемным сыном Эдуарда Исповедника и занял английский престол после смерти этого короля в январе 1066 г. Осенью того же года вскоре после разгрома вторгшегося в Англию войска Харальда Сурового в битве при Стэмфорд Бридже (25 сентября), в которой пали и норвежский конунг, и брат Харальда Гудинасона, Тости ярл, этот последний английский «конунг» 14 октября потерпел поражение и погиб в битве при Гастингсе. Таким образом, к моменту посещения Халли Англии Харальд Гудинасон еще был ярлом.
- 52 Тула (др.исл. *pula*) — поэтический перечень, одна из древнейших форм эпической поэзии, сохранявшаяся на протяжении всей истории германского аллитерационного стихосложения. Называя свою «песнь» тулой, Халли умалывает ее значимость, приравнивая ее к эпическому стиху, менее ценному по сравнению со скальдическим (ср. в этой связи приведенный ранее эпизод о последних висах Харальда Сурового). О тулах см.: Гуревич Е.А. Эволюция жанра тулы в средневековой исландской литературе // Проблема жанра в литературе Средневековья / Под ред. А.Д. Михайлова. М., 1994. С. 138–174.
- 53 Ср. термин *háttafall* — «нарушение метра» в «Перечне размеров» (*Háttatal*) Сноппи Стурлусона. (*Snorri Sturluson. Edda: Háttatal* / Ed. Anthony Faulkes. Oxford, 1991. P. 24, 26).

- 54 К.Гаде обратила внимание на общее число *fong* и *foll* — 24, соответствующее числу слогов в хельминге (полустрофе) дротткветтной строфы (12 + 12 = 24), и пришла к выводу, что сочиненная Халли драпа должна была состоять из полустроф, насчитывающих 10 *fong* «уловок», т. е. слогов, схватываемых на слух (ср. тождественный по смыслу и общепринятый в скальдической поэтике термин *hending*, обозначающий внутреннюю рифму), и 14 *foll*, т. е. спадов — соотношение маркированных и немаркированных слогов, нехарактерное и потому тщательно избегаемое в классическом дротткветте. См.: *Gade K.E. Fang and fall: Two Skaldic termini technici // Journal of English and Germanic Philology. 1991. P. 361–374.*
- 55 Имеется в виду норвежский король Сигурд Крестonosец (1103–1130). Эйнар вместе с тем уверен и в небесном воздаянии за прославление святого конунга: «Я легко получу хорошую плату за эту прекрасную поэзию — Божье благословение» (*Geisli*, 69).
- 56 Сага о Гуннлауге Змеином Языке / Пер. М.И.Стеблин-Каменского // Исландские саги. Ирландский эпос. С. 515; *Gunnlaugs saga ormstungu // Íslendinga sögur og þættir. II. Bls. 1177–1178.* См. также: *Fidjestøl B. «Har du høyrte eit dyrare kvæde?».* Litt om økonomien bak den eldste fyrstediktinga // *Festskrift til Ludvig Holm-Olsen på hans 70-årsdag. Øvre Ervik, 1984. S. 61–73.*
- 57 *Clover C.J. Skaldic Sensibility // Arkiv för nordisk filologi. 1978. Bd. 93. S. 63.*
- 58 Высказывалось, правда, мнение, что своим прозвищем Эйвинд был обязан ревности или зависти скальдов, которых он затмевал своим мастерством. См.: *Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 147.*
- 59 *Skáldasaga Haralds konungs hárfagra // Hauksbók / Udg. Eiríkur Jónsson, Finnur Jónsson. København, 1892–1896. S. 445.*
- 60 *Skj. B I 38–41.*
- 61 Приведенные строфы — не единственные, в которых Эгиль обращается к своей внешности. Ср. также висы 13, 14 (*B I 45*).
- 62 Аринбьёрн был сыном Торира, херсира (вождя) из Фьордов, области в Западной Норвегии.
- 63 *Edda Snorra Sturlusonar / Udg. Finnur Jónsson. S. 125.*
- 64 Круг Земной. С. 13; *Snorri Sturluson. Heimskringla. I–III. Bjarni Aðalbjarnarson gaf út. (Íslensk Fornrit. XXVI–XXVIII). Reykjavík, 1941. I. Bls. 17.*
- 65 Ср. сходное явление в поэзии провансальских трубадуров, также склонных описывать производимые ими над языком операции в терминах материальной деятельности: «Трубадур <Аймерик де Пегильян> говорит, что он не расстанется ни со своим инструментом, ни со своим подпилком, с помощью которых он выковывает, оттачивает и подпиливает слова, поскольку он не видит ни более совершенных и отделанных произведений, чем его собственные, ни более искусного

мастера изысканной рифмы, который более ломал бы слова или лучше их рифмовал, чем он сам» (*Meiñax* М.Б. Указ. соч. С. 68).

- 66 *Morkinskinna* / Udg. C.R. Unger. Christiania, 1867. S. 15.
- 67 Большое сходство между этими двумя висами, по-видимому, явилось причиной их позднейшей контаминации: недостающий второй хельминг висы Харальда в «Гнилой Коже» оказался восполненным второй полустрофой висы Рёгнвальда.
- 68 *Kreutzer G. Die Dichtungslehre der Skalden*. Meisenheim am Glan, 1977. S. 185 ff.
- 69 *See K. von. Skop und Skald*. S. 347 ff. Относящимся к христианской эпохе фон Зее считает также соответствующее значение древнеанглийского *wōr* и его производных — *wōr-boga* «поэт» и *wōr-cræft* «поэзия».
- 70 Из недавних работ на эту тему см.: *Харитонович Д.Э.* В единоборстве с василиском: опыт историко-культурной интерпретации средневековых ремесленных рецептов // *Одиссей. Человек в истории*. 1989. М., 1989. С. 77–97.
- 71 Младшая Эдда. С. 21.
- 72 *Круг Земной*. С. 13; *Heimskringla*. I. Bls. 17.
- 73 Там же. С. 13; *Ibid*. Bls. 17. Предполагается, что Один не раскрывал людям тайные знания.
- 74 Хрейдар, как рассказывается в пряди, был прекрасный бегун и силач, что также охватывалось понятием *Íþrótt*.
- 75 Халльвард Ли, справедливо подчеркивая различие между скальдической и эпической поэзией, относил первую к *Íþrótt*, а последнюю к *Fræði* «мудрость, ученость» и *skemtan* «забава, развлечение» (*Lie H. Skaldestil-studier / Lie H. Om sagakunst og skaldskap*. Utvalgte avhandlingar. Øvre Ervik, 1982. S. 117). Едва ли, однако, можно считать правомерным столь резкое разграничение «мастерства» и «учености»: искусство скальда не только явилось результатом сложной трансформации эпических канонов, но и вобрало в себя в конденсированной форме поэтического языка всю заключенную в эпической поэзии мифологическую информацию. Одним из доказательств того, что скальды не проводили резкой границы между *Íþrótt* и *Fræði*, может служить кеннинг скальда *fræða spillir* *B I 88, 10* (*Holmgöngu-Bersi*, X в.) «погубитель мудрости». Не случайно и Снорри обращается к молодым скальдам, говоря, что они должны изучать его книгу *til fróðleiks ok skemtunar* (*Edda Snorra Sturlusonar / Udg. Finnur Jónsson*. S. 108) — «дабы набраться мудрости и позабавиться» (Младшая Эдда. С. 60). Ср.: *Ralph B. Om tillkomsten av Sonatorrek*. S. 157.
- 76 Ср. также производное от *sitja úti* («сидеть снаружи») — *útiseti*, употребляемое по отношению к колдунам, оставляющим в ночное время огороженное пространство с тем, чтобы заниматься ворожбой (*útiseti ok vekja troll upp* «сидеть снаружи и пробуждать троллей»).

- 77 Последний также был скальдом. В «Перечне скальдов» (в разделе о хвалебной поэзии, прославляющей херсиров) о нем, в частности, сказано следующее: «Ульв сочинил драпу за одну ночь и сказал <в ней?> о своих подвигах; он умер до рассвета» (Edda Snorra Sturlusonar. III. S. 268).
- 78 Героев подобного типа, выделяющихся среди окружающих как своим тяжелым и воинственным нравом, так и внешностью — темным цветом волос, необычайным ростом и силой, — нередко можно встретить и в «сагах о древних временах». П.М.Сёренсен обратил внимание на то, что в сагах этого жанра наделенный такими чертами герой, как правило, рождается от экзогамного брака великана и дочери конунга. Таковы Сторвик и его сын, легендарный датский герой Старкад, согласно «Перечню скальдов», бывший родоначальником поэтической традиции. Экстраординарная внешность и опасное для социума поведение такого персонажа находят тем самым свое объяснение в его необычном происхождении, которое и ставит его по отношению к человеческому обществу в положение «чужака». Именно такими враждебными обществу «чужаками» изображаются и представители той ветви рода Квельдульва, к которой принадлежал Эгиль. В свете всего сказанного, нельзя не обратить внимания на приведенные здесь имена и прозвища старших родичей Квельдульва (Халльбьёрн Полутроль и др.), возможно, намекающие на их происхождение от великанов. См.: *Sørensen P.M. Starkaðr, Loki and Egill Skallagrímsson // Sagas of the Icelanders. A Book of Essays / Ed. J.Tucker. N. Y.; L., 1989. P. 146–159.*
- 79 *ÍF. II. Bls. 143.*
- 80 Сага об Эгиле. С. 163–164.
- 81 Сага о Волсунгах / Пер. Б.И.Ярхо. М.; Л., 1934. С. 115–116.
- 82 Так, и прадед Греттира, «великий викинг», неистовый Энунд Деревянная Нога, был скальдом, и ему, как и Квельдульву, посвящены начальные главы саги о его потомке (см.: Сага о Греттире / Изд. подг. О.А.Смирницкая и М.И.Стеблин-Каменский. Новосибирск: Наука («Литературные памятники»), 1976. Гл. I–XII).
- 83 *Gunnlaugs saga ormstungu // Íslendinga sögur og þættir. II. Bls. 1169; Сага о Гуннлауге Змеином Языке // Исландские саги. Ирландский эпос. С. 505.*
- 84 *Kormáks saga // Íslendinga sögur og þættir. II. Bls. 1468.*
- 85 *Fóstbræðra saga // Ibid. Bls. 776.*
- 86 См.: *Гуревич Е.А. Структура и функции описания внешности героев исландских саг // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филология. 1978. № 6. С. 57–63.*
- 87 Ср.: *Lönnroth L. Kroppen som själens spegel — ett motiv i de isländska sagorna // Lychnos. 1963–1964 (pub. 1965). S. 24–61. См. также: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 329–352.*

- 88 См.: Ross M.C. The Art of Poetry and the Figure of the Poet in Egils saga // Sagas of the Icelanders. A Book of Essays / Ed. J.Tucker. P. 132 ff.
- 89 Hallfreðar saga // Íslendinga sögur og þættir. II. Bls. 1196. О значении слова *níðskár* см. подробно в разделе о хулительной поэзии.
- 90 Сага об Эгиле. С. 117.
- 91 Сага об Эгиле. С. 117—119. Эти висы Эгиля обычно считают неаутентичными — исключительно на том основании, что они не могли быть сочинены им в столь юном возрасте. См., например: *Finnur Jónsson. Sagaernes lausavísur // Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie. 1912. S. 46.*
- 92 Сага о Гуннлауге. С. 505.
- 93 Сага о Гуннлауге. С. 511; *Gunnlaugs saga ormstungu*. Bls. 1174. Стихи даны в переводе О.А.Смирницкой.
- 94 Сага о Гуннлауге. С. 510—511. Гуннлауг намекает здесь на бесславную кончину отца Эйрика, ярла Хакона Могучего, изгнанного из своих владений и затем убитого в свинарнике собственным рабом.
- 95 Сага о Греттире. С. 20—23; *Grettis saga // Íslendinga sögur og þættir. II. Bls. 968—971.*
- 96 Круг Земной. С. 13.
- 97 Ср.: «Старкад Старый был скальдом и его стихи — древнейшие из известных теперь. Он сочинял стихи о датских конунгах» (*Edda Snorra Sturlusonar. III. S. 251*).
- 98 *Die Gautrekssaga / Hrsg. W.Ranisch. Berlin, 1900. S. 29.*
- 99 Круг Земной. С. 319.
- 100 Об изображении поэта в «сагах о скальдах» см. также: *Dronke U. The Poet's Persona in the Skalds' Sagas // Parergon. 1978. Vol. 22. P. 23—28; Wright D.A. The Skald as Saga-Hero // Parergon. 1973. Vol. 6. P. 13—20.*
- 101 Некоторые исследователи считают возможным отнести к этому жанру и еще две саги, героями которых являются скальды, — «Сага о Греттире» и «Сага о Гисли». Ср.: *Looze L. de. The Outlaw Poet, The Poetic Outlaw: Self-Consciousness in Grettis saga Ásmundarsonar // Arkiv för nordisk filologi. 1991. Bd. 106. S. 85—103; Gordon I.L. Oral Tradition and the Sagas of Poets // Studia Centenalia in Honorem Memoriae Benedikt S.Pórarinsson / Ed. B.S.Benedikz. Reykjavík, 1961. P. 70 ff.*
- 102 *Bjarni Einarsson. Skáldasögur. Reykjavík, 1961; Idem. To skjalde sagaer. Bergen; Oslo; Tromsø, 1976; Reuschel H. Gedichtreihen und Dichterleben in der isländischen Saga // Wirkendes Wort. 1961. Bd. XI. S. 266—271.* См. также критику этих взглядов: *Andersson Th.M. Skalds and Troubadours // Mediaeval Scandinavia. 1969. Vol. 2. P. 7—41; Einar Ól. Sveinsson. Kormakr the Poet and His Verses // Saga-Book of the Viking Society for Northern Research. 1966. Vol. XVII. P. 18—60.*
- 103 См. главу о скальдической любовной поэзии.
- 104 Пер. С.В.Петрова (Поэзия скальдов. С. 71).

- 105 Вопросы конунга и ответы Халли складываются в правильный скальдический хельминг: Hvert stillir þú Halli? / Hleypk framm at skyrkaupi / Graut munt gǫrvan láta / Gǫtt matr es þat smjörvan (*B I 359, 4*).
- 106 Sneglu-Halla þáttur (eftir Flateyjarbók) // Íslendinga sögur og þættir. III. Bls. 2220–2222.
- 107 Ibid. Bls. 2231.
- 108 Сага об Олаве Святом. Гл. CCXXXIV // Круг Земной. С. 367.
- 109 Sneglu-Halla þáttur. Bls. 2227–2228.
- 110 Ibid. Bls. 2224–2227.
- 111 Ibid. Bls. 2231.
- 112 Skáldasaga Haralds konungs hárfagra // Hauksbók. Bls. 445–447.
- 113 См.: Noreen E. Om verserna i Skáldasaga // Noreen E. Studier i fornväst-nordisk diktning. I. (Uppsala universitets årsskrift). Uppsala, 1921. S. 68 ff.; Konow S. Harald Haarfagres løfte // Maal og Minne. 1913. S. 14 ff.
- 114 См.: Þorgils saga ok Haflíða // Sturlunga saga. Bd. I–II / Udg. Kristian Kálund. København; Kristiania, 1906–1911. Bd. I. S. 22; Foote P. Sagnaskemtan: Reykjahólar 1119 // Foote P. Aurvandilstá. Norse Studies. Odense, 1984. P. 65–83.
- 115 Viðbætur við Olafs Saga hins helga // Flateyjarbok: En Samling af norske Konge-Sagaer med indskudte mindre Fortællinger om Begivenheder i og udenfor Norge samt Annaler. I–III / Udg. Guðbrandr Vigfusson, C.R. Unger. Christiania, 1860–1868. Bd. III. S. 243.
- 116 См.: Lie H. Sagnet om hvorledes Sigvat ble skald // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. Utvalgte avhandlinger. S. 316–324.
- 117 См.: Gurjewitsch A. Das Individuum im europäischen Mittelalter. München, 1994. S. 86.
- 118 Подробнее о представлениях о поэзии в «христианских драпах» см. в разделе «Скальдическая поэзия после христианизации», а также в специально посвященном скандинавской христианской поэзии исследовании В.Ланге: Lange W. Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000–1200. Göttingen, 1958. S. 264–277; ср. также: Kreutzer G. Op. cit. S. 176 ff.
- 119 О следующем из этого «термина» значении книги Снорри для образования средневекового поэта см.: Quinn J. *Eddu list. The Emergence of Skaldic Pedagogy in Medieval Iceland* // *alvissmál*. Forschungen zur mittelalterlichen Kultur Skandinaviens. 1994. № 4. S. 69–92.
- 120 Круг Земной. С. 188; Heimskringla. III. Bls. 54.

Скальд—дружинник—бонд

*Он был конунговым
дружинником и скальдом.*

Исландская сага

Миф об искусстве поэзии, сквозь призму которого мы до сих пор пытались разглядеть образ скальда, хотя и позволил высветить общие контуры фигуры древнескандинавского поэта, тем не менее, едва ли достаточен, чтобы нарисовать его законченный портрет. И дело вовсе не в неадекватности избранного подхода: авторское самосознание скальда и соответствующая ему общественная оценка поэтических достоинств создаваемой им изощренно сложной стихотворной «продукции», которая требовала от своего творца не просто таланта, но прежде всего основанного на знании многочисленных детализованных канонов и правил умения, — оценка, не в последнюю очередь материализовавшаяся в выплачиваемом скальду вознаграждении за его поэтический «труд», — вне всякого сомнения, свидетельствует о том, что перед нами профессиональный поэт. И все-таки рассмотренный выше миф о скальди-

ческом «профессионализме» воплощает лишь одну сторону представлений о древнескандинавском поэте; чтобы увидеть другую их сторону, непременно присутствующую во всех изображениях скальдов, нам для начала — и в который уже раз — придется обратиться к памятникам исландской прозы.

Как рассказывается в одном из самых странных произведений средневековой исландской литературы — пряди, известной под названием «Сон Одди Звездочета» (*Stjörnu-Odda draumr*)¹, ее герой не был скальдом и никогда не сочинял стихов. Однако это был человек ученый: во всей Исландии не было ему равных в знании календаря, за что он и получил свое прозвище. С этим Одди Звездочетом случилось удивительное происшествие, о котором он поведал сам, и рассказ его должен был почитаться правдивым, сколь бы необычайным он ни показался: вероятно, предвидя недоверие к нему аудитории, автор пряди в самом начале своего повествования поспешил сообщить, что его герой «никогда не лгал». Прежде чем перейти к изложению этой во многих отношениях фантастической истории, необходимо заметить, что Одди сын Хельги по прозвищу Звездочет — лицо не вымышленное. Под этим именем известен один из выдающихся астрономов первой половины XII столетия, составитель так называемого «Счисления Одди» (*Oddatala*), день за днем фиксировавшего величины солнечного склонения, а также время восхода и захода солнца в различные периоды года. Многолетние наблюдения Одди за движением светил и сделанные им вычисления по своей точности намного превосходили аналогичные результаты западноевропейских астрономов той эпохи и были положены в основу исландского календаря².

Якобы приключившаяся с этим ученым звездочетом история в самых общих чертах такова. Однажды, когда Одди, устав с дороги, уснул, ему приснился сон, и во сне привиделся человек, рассказывавший сагу для развлечения собравшихся. Услышанный исландцем рассказ был типичной «сагой о древних временах», герой которой — малолетний конунг Гаутланда Гейрвид, чье королевство опустошается безвластием и набегами викингов. Достигнув двенадцатилетнего возраста и превратившись в юного богатыря, конунг решает сам избавить свою страну от двух свирепых разбойников, скрывающихся в лесах. Его вызывается сопровождать дружинник и придворный скальд по имени Дагфинн, который убеждает конунга, что в его лице тот найдет незаменимого помощника. «Но как только этот человек, Дагфинн, был назван в саге, во сне Одди происходит удивительная вещь: рассказчик саги исчезает, а Одди снится теперь, что он сам и есть этот человек Дагфинн, и отныне он сам ви-

дит и знает все, что происходит во сне». С этого момента Одди, таким образом, — уже не сторонний наблюдатель, не слушатель, а главное действующее лицо саги, он отождествляет себя со скальдом Дагфинном или перевоплощается в него и в результате оказывается непосредственным участником описываемых событий.

Итак, юный конунг и его храбрый дружинник отправляются навстречу разбойникам, однако, когда они приближаются к своей цели, последний признается, что не привычен к сражениям, и предлагает, чтобы конунг сам бился с разбойниками, тогда как он, Дагфинн, предпочел бы наблюдать за их поединком с вершины холма, с тем чтобы потом поведать обо всем случившемся людям. Все так и происходит: скальд предоставляет юному князю в одиночку биться с разбойниками, конунг одерживает победу и, покрыв себя славой, возвращается к дружине, подданные превозносят своего государя, а Дагфинн сочиняет в его честь краткую хвалебную песнь — флокк. Песнь понравилась и конунгу, и его приближенным, однако когда конунг захотел пожаловать за нее скальду большое золотое запястье со своей руки, тот отказался от положенной ему «платы за песнь», произнеся витиеватую речь о том, что с него достаточно и оказанного ему почета, что же до богатых даров, то он ни в чем не нуждается, а при дворе «и так найдется немало охотников до конунгова золота».

Действие саги идет своим чередом, и конунг снова вынужден защищать свою страну с оружием в руках. Он снаряжает войско в поход, и тут происходит одно «малозначительное событие»: когда Дагфинн направлялся к своему кораблю, у него развязался ремень на обуви, он нагнулся, чтобы завязать ремень, и проснулся, вновь превратившись в Одди. Стояла ночь, и Одди, по своему обыкновению, вышел посмотреть на звезды и за этим занятием вспомнил свой сон и пять строф из флокка, который он сочинил, когда ему снилось, будто он — конунгов скальд Дагфинн. Наглядевшись вдоволь на звезды, Одди вернулся в дом, лег в постель, уснул... и стал смотреть свой сон с того самого момента, на котором он прервался. Ему снилось, что он, Дагфинн, затянул ремень на башмаке и поспешил на свой корабль.

С помощью Дагфинна, указавшего, откуда исходит угрожающая его войску опасность, конунг одерживает блестящую победу, а тот сочиняет в его честь драпу в 30 строф и вновь отказывается от вознаграждения, заявляя, что ни в чем не будет нуждаться до тех пор, пока с ним пребудет «конунгова удача». Конунг же объявляет Дагфинну, что хочет возвысить его надо всеми людьми в своем государстве и отдает ему в жены свою сестру. Сон заверша-

ется пышной свадьбой Дагфинна, и «тот, кто в действительности был Одди, просыпается». Он вспоминает свой сон, «и то, что снилось ему сперва, и то, что потом», а главное, припоминает 11 строф из произнесенной им во сне песни — начало драпы, излагающей в поэтической форме рассказ о последней битве конунга. Приведенный в пряди отрывок драпы весьма несовершенен в формальном отношении и изобилует многочисленными «техническими» погрешностями, впрочем, как замечает в заключении автор пряди, «неудивительно, что стихи эти неуклюжи, ведь они были произнесены во сне»³.

«Сон Одди Звездочета» поражает не только необычным для средневековой литературы, едва ли не модернистским построением повествования и странными превращениями его главного героя, дважды пересекавшего границу между сном и явью, чтобы вновь оказаться в своем на время прерванном видении. Не менее необычен в этом рассказе и сам образ двойника Одди, конунгова дружинника и скальда Дагфинна, поведение которого находится в столь разительном противоречии с традиционным изображением придворного скальда, что заставляет заподозрить, что перед нами — пародия.

В самом деле: в отличие от придворного скальда, храброго воина и ближайшего соратника своего государя, бившегося бок о бок с ним в сражениях, в которые тому доводилось вступать, и благодаря этому становившегося их очевидцем, способным воспеть в хвалебных стихах подвиги конунга и его дружины, Дагфинн вовсе не демонстрирует героизма. В эпизоде с разбойниками он откровенно заявляет о своем нежелании участвовать в поединке и, удалившись в безопасное место, занимает позицию наблюдателя, предоставляя конунгу самому справиться с врагом. Да и во второй битве он также, судя по всему, выступает не как непосредственный ее участник, смело разящий врагов плечом к плечу со своим государем, но как советчик конунга, внимательно следящий за действиями неприятеля и вовремя предупреждающий о грозящей войску опасности. Не менее нереальным оказывается и отношение юного правителя к странному поведению этого скальда-дружинника: вопреки всем ожиданиям, он не только не прогоняет его от себя с позором во время их первого же совместного похода, но принимает поступок своего трусливого спутника как должное, а затем благосклонно выслушивает сочиненный Дагфинном флокк и жалуется ему богатый подарок. И тут мы вновь становимся свидетелями необъяснимого поведения скальда. Вместо того чтобы с благодарностью принять положенную ему «плату за песнь», как

сделал бы на его месте любой другой скальд, он наотрез отказывается от предложенного ему драгоценного дара. То же повторяется и с вознаграждением за сложенную им затем драпу — Дагфинн и на этот раз не желает принимать конунгово золото, однако не отказывается от благородной невесты и, получив таким образом явно чрезмерную плату за свою поэзию, неожиданно для себя становится вторым лицом в государстве.

Итак, перед нами перевернутые ситуации и ценности — то, что никогда не могло бы иметь места или получить оправдание в глазах общества в действительности, представляется само собой разумеющимся во сне. Впрочем, автор пряди недвусмысленно дает нам понять, чего на самом деле стоит изображенная в его рассказе «другая реальность» сна, по-видимому, не случайно облеченная им в сказочную форму «лживой саги». Об этом можно судить уже по его оценке поэтической продукции Одди—Дагфинна — единственному свидетельству правдивости описанного им странного происшествия, преодолевающему границу между сном и явью. И что же мы видим? Тот, кто никогда не был скальдом в действительности, на время становится скальдом во сне и сочиняет заслуживающие всеобщего признания флокки и драпы, которые, однако, как обнаруживается впоследствии, не выдерживают света дня, на проверку оказываясь посредственными «неуклюжими» стихами, — не на это ли намекает и само имя двойника Одди, *Dag-finnr*, первая часть которого означает «день», а вторая омонимична глаголу *finna* «находить, узнавать»?

Подобное ниспровержение придворного скальда совершенно необъяснимо, если не предположить, что за изображенной в «Пряди об Одди Звездочете» фигурой Одди—Дагфинна скрывается не скальд как таковой и, по всей видимости, вовсе не ученый составитель солнечного календаря, но совсем другое и также вполне конкретное лицо. Весьма убедительные аргументы на этот счет были высказаны в недавней статье Херманна Паулссона⁴, который попытался доказать, что в образе главного героя пряди был выведен не кто иной, как один из самых образованных и знаменитых исландцев XIII в. — Снорри Стурлусон.

И действительно, целый ряд деталей биографии этого виднейшего скальда и политического деятеля «века Стурлунгов» позволяют заподозрить, что пародийное «жало» приведенного нами рассказа было обращено именно против него. Прежде всего на это может указывать соединение двух имен — имени ученого звездочета и главного героя рассказа Oddi, совпадающего с названием хутора Oddi, важнейшего центра учености в средневековой Исландии,

где воспитывался Снорри Стурлусон, и имени двойника героя пряди, скальда и советчика юного конунга Гейрвида, Дагфинн. Лагманн Дагфинн (ум. 1237 г.) находился при молодом конунге Норвегии Хаконе Хаконарсоне (род. 1204 г.), покровителе, а затем враге Снорри, в качестве его главного советника, и Снорри, по всей вероятности, не только встречался с ним во время своего пребывания при норвежском дворе в 1218—1220 гг., но и был с ним в дружбе, поскольку, как отмечается в «Саге об исландцах» (самой значительной из саг, входящих в собрание, впоследствии названное «Сагой о Стурлунгах»), лагманн был «большим другом исландцев»⁵. Сохранился рассказ и о небывалом вознаграждении, которое Снорри получил от ярла Скули (бывшего в то время наместником конунга Хакона) за сочиненные в его честь хвалебные песни: по сообщению той же саги, «ярл дал ему корабль и пятнадцать богатых даров в придачу; Снорри сочинил о ярле две песни» (гл. XXXVIII). Ни один скальд никогда не получал за свои стихи столь высокую плату, — видимо, именно это обстоятельство и могло послужить основой для пародийного перевертывания ситуации пожалования/принятия вознаграждения за хвалебные песни, которое мы находим в пряди об Одди Звездочете. Это тем более вероятно, что, по свидетельству все того же источника, успехи Снорри при норвежском дворе вызывали нескрываемое раздражение у его врагов в Исландии, а сложенные им в честь ярла и так дорого оцененные этим правителем драпы подвергались в их среде поношению и пародированию: «Люди с юга высмеивали стихи, которые Снорри сложил о ярле, и сочиняли на них пародии. Торродд из Залива Тюленей отдал одному человеку овцу» за вису, в которой переиначивались стихи Снорри и среди прочего говорилось, что ярлу никогда еще не преподносили «большого помета коршуна моря трупа (= орла)», т. е. более бездарных стихов, а также утверждалось, что «люди находят погрешности в его песнях» (*þjóð finnr löst á ljóðum*, *кар. XXXVIII; В II 150, 13*). Оценивая столь несправедливо поэзию автора «Младшей Эдды», враги Снорри были куда ближе к истине, когда намекали на его трусость. Судя по тому, что нам известно об этом великом исландце, ему, действительно, больше пристала роль советника и дипломата, нежели воина: свидетельство тому — донесенные до нас «Сагой о Стурлунгах» предсмертные слова Снорри, который вместо того, чтобы по примеру не раз описанных им героев саг с оружием в руках встретить пришедших в его дом врагов, попытался спрятаться от них в погреб и, будучи обнаруженным там, дважды попросил пощады, — «Не надо разить» (гл. CLX).

В пользу высказанного предположения говорят и некоторые другие факты, намеки на которые вполне можно усмотреть в истории, рассказанной в пряди. Известно, например, что во время своего пребывания в Норвегии и почти одновременно с событиями, вызвавшими столь резкие нападки его недругов, летом 1219 г. Снорри посетил Гаутланд (ср. место действия саги о конунге Гейрвиде), где встретился с Кристиной, ранее бывшей замужем за ярлом Хаконом Безумным. По просьбе последнего Снорри сочинил о ней песнь, за которую также был щедро вознагражден (*Íslendingasaga*, кн. XXXV). Не исключено, что название этой песни — *Andvaka* — «Бессонница», вывернутое и превращенное стараниями недоброжелателей знаменитого исландца в поэму, сочиненную во сне, и могло послужить непосредственным толчком для создания изложенного здесь странного рассказа о придворном скальде.

Отвлекаясь от предположений о вероятном прототипе героя «Пряди об Одди Звездочете», а тем самым и от причин создания этого необычного произведения, нельзя не отметить, что именно ему, в силу характерной для него установки на пародийную деформацию образа древнескандинавского придворного поэта, и суждено было с наибольшей рельефностью высветить те важнейшие черты его облика, которые, вследствие *непременности* их присутствия в рассказах о скальдах, как правило, не акцентируются в них особо и потому рискуют ускользнуть от пристального взора исследователя.

Однако прежде всего необходимо выяснить, насколько применимо к норвежскому, а затем и исландскому скальду употребленное нами обозначение — «придворный поэт».

На первый взгляд, понятие *hirdskáld* (court poet, Hofskald), которым по традиции широко пользуются многие исследователи, верно отражает положение находившихся при дворах скандинавских правителей норвежских, а с середины X в. и исландских поэтов (список последних возглавляет Глум Гейрасон, скальд норвежского конунга Харальда Серая Шкура, к концу же X в. скальды-исландцы, по-видимому, окончательно вытесняют норвежцев). И в самом деле, сохранилось немало свидетельств о том, что скальды пользовались особым расположением конунгов и ярлов и нередко были приближены к государю больше, чем кто-либо другой из его окружения. В «Саге об Эгиле» (гл. VIII) рассказывается, например, о том, как относился к состоявшим при нем скальдам Харальд Прекрасноволосый: «Из всех дружинников конунг отличал больше всего своих скальдов (*Af öllum hirdmönnum virði konungr mest skáld*

sín). Они занимали почетное сиденье напротив конунга. Дальше всего от входа на этой скамье сидел Аудун Дурной Скальд, старейший из них. Он был еще скальдом Хальвдана Черного, отца Харальда. Следующим сидел Торбьёрн Хорнклови, а дальше Эльвир Хнува»⁶. Согласно другим источникам, скальдом Харальда был и автор «Перечня Инглингов» Тьодольв из Хвинира, по прозвищу Мудрый, «сердечный друг конунга» и приемный отец одного из его сыновей⁷. Известно, что точно так же отличали своих скальдов и другие северные правители. Двумя веками позднее на почетном сиденье восседал и скальд оркнейского ярла Торфинна, Арнор Скальд Ярлов, породнившийся с семейством оркнейских правителей. Что же касается его старшего современника, Оттара Черного, племянника Сигвата Тордарсона (ближайшего друга и сподвижника Олава Святого), то он «долгое время был любимцем» Олава, конунга шведов: как рассказывается в «Круге Земном», находившиеся при Олаве исландские скальды Оттар и Гицур Черный «часто бывали у конунга, потому что они были смелы на правду (máldjarfir); они часто сидели днем у престола конунга», и тот «прислушивался к их словам»⁸. Нельзя не вспомнить в этой связи и того, каким образом Снорри объясняет особое благоволение Харальда Сурового к его соотечественникам-исландцам: «Много рассказов о Харальде конунге содержится в песнях, которые исландцы исполняли перед ним самим или перед его сыновьями. Поэтому он был великим их другом»⁹.

Между тем, из того факта, что конунги и ярлы выказывали особое расположение находившимся при них скальдам и были не прочь окружать себя таковыми, вовсе не следует, что последние, становясь «людьми конунга», приобретали особый и отличавший их от всех остальных его приближенных статус «придворных поэтов». Начнем с того, что древнескандинавская традиция вообще не знала столь часто употребляемого ныне в научной литературе термина *hirdskáld*, что же до собирательного обозначения людей князя *hird*, то, по крайней мере до середины XIII в., оно подразумевало не *двор* (hof), но *дружину*, иначе говоря, сообщество воинов, возглавляемых их вождем-государем. Положение и права дружинников (*hirdmenn*), внутреннее устройство и распорядок жизни этой военной корпорации, а также церемония вступления в нее регулировались особым разделом законов, так называемым «Уложением о дружине» (в Норвегии именуемом *Hirðskrá*)¹⁰. Сделаться «человеком конунга» (*konungsmaðr*), таким образом, на деле означало не больше и не меньше, чем стать его дружинником, и именно этот статус получали и все состоявшие при конунге скальды.

Собственно, это и сказано в процитированном выше отрывке из «Саги об Эгиле»: «Из всех дружинников конунг отличал больше всего своих скальдов».

Нам известен лишь один единственный пример противопоставления королевских скальдов дружинникам. В заключительных строфах сложенной в эддическом размере диалогической поэмы Торбьёрна Хорнклови «Песнь о Харальде» (*Haraldskvæði*, X в.), известной также под названием «Речи ворона» (*Hrafnsmál*), — песнь представляет собой разговор ворона и валькирии о ратных походах Харальда Прекрасноволосого и его щедрости к своим приспешникам, — в части, иначе именуемой «Песнь об обычаях дружины» (*Kvæði um hirðsiðu*), ворон рассказывает вопрошающей его валькирии о положении четырех «категорий» конунговых людей: воинов, скальдов, берсерков и «игрецов» (музыкантов и шутов). Отвечая на вопрос о жизни находящихся при Харальде скальдов (строфа 18), ворон описывает их великолепное убранство, свидетельствующее об их «дружбе с конунгом»¹¹:

Á gerðum sér þeira
ok á gollbaugum,
at eru í kunnleikum við konung,
feldum ráða rauðum
ok vel fagrrenduðum,
sverðum silfrvofðum,
serkjum hringofnum,
gyltum andfetlum
ok grófnum hjólmum,
hringum handbærum,
es þeim Haraldr valði.

«По их одежде можно заметить
и по золотым обручьям,
что они в дружбе с конунгом,
у них алые плащи,
отороченные красиво,
выложенные серебром мечи,
свитые из колец кольчуги,
золоченые рукояти
и расписные шлемы,
на руках запястья,
которые им пожаловал Харальд».

(В I 24–25, 19).

Этот перечень даров, в основных своих чертах воспроизводящий хорошо известную из героических песней «Старшей Эдды» эпическую «тему» богатства, привлекает внимание лишь тем, что в контексте «Песни о Харальде» он применяется исключительно для описания скальдов (также богато одариваемым защитникам княжеских владений — воинам-дружинникам, именуемым здесь *íþróttarmenn*, букв. «искусные мужи», посвящены предшествующие строфы) и, таким образом, оказывается поэтической интерпретацией уже знакомого нам сообщения традиции о том, что конунг выказывал им свое особое благоволение. Было бы, однако, рискованным усматривать в выделяемых «Песней о Харальде» разрядах «конунговых людей» реальную структуру норвежского королевского «двора» X в., запечатленную принадлежащим к нему по-

этом, — слишком многое в последних строфах песни указывает на то, что в них, скорее, нашли отражение идеализированные представления о полубогатых правителях, живших в отдаленные времена, нежели достойные доверия сообщения очевидца. Несомненный «эпический анахронизм» прежде всего проглядывает в перечне наград воинов, наделяемых *malmi húnlenzkum ok maní austroenu* «гуннской рудой (= оружием) и восточными рабынями» (строфа 16), а также, что вполне вероятно, в строфах, посвященных «передовому отряду» войска Харальда — берсеркам, легендарным воинам, якобы пользующимся особым доверием конунга (строфы 20–21). Однако если упоминание о неистовых берсерках, пьющих кровь своих поверженных противников, относит это описание к *forn öld*, незапамятным «древним временам» (не более «исторично» должно быть и упоминание о берсерках в гл. IX «Саги о Харальде Прекрасноволосом» — Снорри в этой саге во многом опирается на стихи Хорнклови), то следующие за ними *hældræpir halir* «люди, награждаемые пинками» — «игрецы и шуты» (*leikarar ok trúðar*), напротив, вводят в поэму реалии, судя по всему, не успевшие окончательно утвердиться в Скандинавии еще и в середине XII в.¹² Тем самым они ставят под сомнение и гипотетическое единство «Песни о Харальде», и традиционно признаваемое авторство Торбьёрна Хорнклови, по всей вероятности, в действительности распространяющееся лишь на первую часть песни¹³.

Гипотеза о позднейшем происхождении «Песни об обычаях дружины» позволяет по-новому взглянуть и на заинтересовавшее нас разграничение королевских скальдов и воинов. Приняв ее, мы, во-первых, сможем объяснить причину отсутствия каких-либо указаний на этот счет во всех остальных поэтических или прозаических памятниках, а во-вторых, поместить заключительные строфы «Песни о Харальде» в куда более подходящий и не связанный с эпохой викингов исторический контекст, в котором — с возникновением королевского двора — и могло бы иметь место превращение скальда в «придворного поэта». «Могло бы», разумеется, не указывает на реальность или окончательность подобной трансформации, поскольку на деле она шла рука об руку с одновременно начавшимся постепенным вытеснением поэзии скальдов из обихода скандинавских государей наступающей с континента рыцарской культурой. Самое раннее свидетельство этого процесса — относящиеся к середине XII в. стихи Эйнара Скуласона, в которых скальд жалуется на то, что не получил от датского конунга Свена (1146–1157) вознаграждения за сочиненную в его честь хвалебную песнь: король предпочел его поэзии искусство странствующих музыкантов

(Ekki hlaut af Ítrum / Einarr gjafa Sveini / <...> fyrir kvæði; / danskr hartri metr dýrra / <...> fiðlur / <...> ok pípur. «Не получил от великолепно-го / Свейна Эйнар дара / <...> за песнь; / датский князь дороже ценит / <...> скрипки / <...> и дудки» *В I 455, 3*¹⁴. О введенных этим монархом новых обычаях, заимствованных им из Германии, сообщает и Саксон Грамматик в XIV книге «Десяний датчан».

Между тем, хотя Эйнар обычно удостаивался гораздо лучшего приема у своего патрона, норвежского конунга Эйстейна (известно, что конунг был «большим его другом» и даже сделал его своим окольным — почетная должность, в которую столетием раньше был возведен скальд Олава Святого Сигват), ему и прежде, а возможно и не однажды, приходилось сталкиваться с игроками и скрипачами, уже в то время (Эйстейн умер в 1157 г., и Эйнар, по-видимому, оставался при нем до его кончины) появлявшимися при королевском «дворе» и наряду с конунговым скальдом (*konung-skáld*) заполнявшими досуг правителей Норвегии. В «Пряди об Эйнаре сыне Скули» (*Morkinskinna*), в основном прославляющей импровизаторские способности этого скальда (см. выше), рассказывается о вине, которую он был вынужден сочинить по приказанию конунга с тем, чтобы облегчить участь провинившегося музыканта. Бедняга был подвергнут порке за то, что в постный день украл и съел чужого козленка, а вступившемуся за него Эйнару было предложено, пока на того будут сыпаться удары, сочинить и произнести приличествующие случаю стихи и таким образом сократить экзекуцию. Скорость, с которой Эйнар на этот раз сложил вису о «жалном до мяса игроце, ударяющем по скрипке» (*hinn 's slær fiðlu*), и раздающемся над ним «звучном пении плети» (*В I 455, 6*), равнялась пяти взмахам кнута, успевшего опуститься на спину скрипача¹⁵.

Однако если в описанном происшествии трудно усмотреть даже намек на соревнование между лишенным всяких прав и подвергаемым унижительному наказанию скоморохом и занимающим почетную «придворную» должность скальдом¹⁶ за место при особе государя, то в эпизоде с исландцем Мани, посетившим в 1184 г. норвежского конунга Магнуса, сына Эрлинга, антагонизм между скальдом и занявшим принадлежавшее ему по традиции место фиглярю уже налицо. Впрочем, как всегда бывает с исландцем-героем пряди, скальд и здесь одерживает верх над соперником. Вот как излагается этот знаменитый эпизод в «Саге о Сверрире»:

«Мани пришел к нему <конунгу Магнусу> на границе страны. Он шел из Рума и нищенствовал. Он вошел прямо в палату, где конунг сидел со своими приближенными. Вид у Мани был жалкий. Он был лыс, тощ и почти без одежды. Но он умел приветствовать

конунга, как подобает, и конунг спросил его, кто он такой. Тот сказал, что зовут его Мани, родом он исландец, а пришел он с юга из Рума. Конунг сказал: “Тогда ты, наверно, знаешь стихи, Месяц!¹⁷ Садись и скажи нам что-нибудь!” Он сказал тогда драпу о походе Сигурда Крестоносца, деда Магнуса конунга по матери, сочиненную Халльдором Болтуном. Люди очень хвалили эти стихи и сказали, что он их хорошо позабавил. В палате было два шута (leisagar), которые заставляли собачек прыгать через веревку перед знатными людьми, и они заставляли их прыгать тем выше, чем знатнее были люди. Конунг сказал: “Ты замечаешь, Месяц, что шуты косо смотрят на тебя. Сочини-ка о них вису, и, возможно, тебе будет польза от этого”. Мани сочинил вису:

Глянь, фигляр со скрипкой
Нас тешит — *срам кромешный,*
Что творит негодный
Этот шут — и с дудкой.

Право, пакость — суку
Он чрез палку, жалкий
Ворог мира¹⁸, прыгать —
Нет больше мочи! — учит.

И еще он сочинил так:

Вот что вытворяет —
Воют дудки, сладко
Скрипица паяца
Поет — то-то радость!

Вишь, трубач набычил
Шею, кто с ним сумеет —
Впрямь горазд разбойник
Горло драть — тягаться.

Люди очень смеялись, дружинники окружили шутов и снова и снова повторяли эти висы, и особенно строки: “Впрямь горазд разбойник / Горло драть — тягаться”. Шутам жарко пришлось, и они еле ноги унесли из палаты. А конунг приблизил Мани к себе, и тот сопровождал его до Бьёргюна¹⁹.

Как явствует из только что приведенных и упоминавшихся ранее историй (достаточно вспомнить анекдоты о Тьодольве Арнорссоне и Халли Челноке или рассказ о Стуве и его внушительном поэтическом репертуаре), в обязанности скальда-приближенного того или иного государя входило развлекать конунга и его дружинников. В эпизоде с Мани тема «развлечения поэзией» не только доминирует, но и представлена, как нигде, полно — никому доселе не известный скальд завоевывает всеобщее признание и расположение конунга исключительно своим искусством декламации и импровизации. Это же приносит ему победу над шутами, и не случайно: в то время как забавы скоморохов способны были вызывать лишь смех, а они сами и их фокусы внушали зрителям презрение, развлечение, предлагаемое скальдом, напротив, неизменно рождало в слушателях восхищение, поскольку свидетельствовало о его «учености» и высоких профессиональных достоинствах.

Разумеется, рассказ о нищенствующем поэте, вышедшем победителем из состязания с паяцами, едва ли может служить надежным источником, позволяющим судить о действительном положении исландского скальда при постепенно усваивающем иноземные обычаи норвежском дворе конца XII в., — не следует забывать, что автором этой, как и всех без исключения историй о скальдах, был кто-то из исландцев. Как бы то ни было, обязанность древнескандинавского поэта «развлекать стихами», существовавшая, по видимому, так же долго, как и «дружинная поэзия» скальдов, в основе своей имела весьма мало общего с идущими ей на смену новыми развлечениями знати. Достаточно сказать, что подразумевавшиеся под этим «развлечением» необходимые и столь высоко ценимые составляющие скальдического мастерства — искусство декламации и импровизации — одновременно и изначально преследовали и другие, куда более серьезные цели. Так, если декламация, в первую очередь предполагавшая заучивание поэзии предшественников, обеспечивала непрерывность традиции и в то же время служила надежным средством сохранения исторической памяти и славы предков (недаром Снорри Стурлусон трактует песни скальдов в качестве одного из главных источников при составлении «Круга Земного»), то импровизация расценивалась как обязательное свидетельство скальдического «умения». О том, какое значение придавалось способности спонтанного сочинения этой сложнейшей поэзии, говорит такой красноречивый факт. Одного из скальдов Олава Святого, Берси сына Скальд-Торвы, оговорили перед конунгом, что он не может «сложить и произнести стихов, которые не были бы сочинены заранее» (*at hann kunni eski at yrkia ne kueda þat er eigi var aadr kuedit*)²⁰. Конунг не преминул проверить, правда ли это: он распорядился снести в одно помещение множество мечей, а потом позвал туда Берси и приказал, чтобы тот тут же на месте сказал об этом вису. Скальд достойно выдержал испытание и получил в награду от конунга хороший меч. Мотивы поступка этого государя вполне прозрачны: препоручая скальдам, которые в дописьменную эпоху прежде всего выполняли при нем две важнейшие функции — панегиристов и историографов, заботу о своей прижизненной и посмертной славе, он, как никто другой, был заинтересован и в высоком качестве их мастерства, и в безупречности их репутации как стихотворцев.

О том, что скальдическая декламация и импровизация служили отнюдь не только развлечением конунга и его окружения, но были вообще неотграничимы от основного назначения «дружинной» поэзии — возвеличивать и увековечивать «связанным словом», —

свидетельствует и другой известный эпизод из жизни того же правителя. На рассвете перед последним своим сражением, битвой при Стикластадире, Олав просит одного из бывших при нем скальдов, Тормода Скальда Чернобровой, «сказать какую-нибудь песнь». «Тормод приподнялся на ложе и стал говорить песнь так громко, что все войско его слышало. Это была древняя песнь Бьярки²¹ <...> Люди проснулись, и когда скальд кончил песнь, его стали благодарить за нее, так как она пришлась по вкусу и все нашли, что он выбрал подходящую песнь, и называли ее Призыв к Бою. Конунг тоже поблагодарил его за песнь. Он взял золотое обручье весом в полмарки и дал его Тормоду»²². Накануне же сражения Тормод и другие скальды Олава по очереди произносят висы о том, что войско, не ведая страха, должно сплотиться вокруг своего предводителя, и, как сказано в саге, «люди сразу же заучили» эти стихи²³. Как видим, спонтанно произнесенные висы и исполнение героической песни о подвигах легендарных воителей прошлого преследуют здесь одну и ту же цель — они призваны поднять боевой дух войска, а за сказанную «к месту» чужую песнь скальд получает вознаграждение, эквивалентное плате за его собственную хвалебную поэзию.

Между тем, рассматриваемый эпизод из «Саги об Олаве Святом», пожалуй, как ни один другой, способен пролить свет и на статус так называемых конунговых скальдов. Во время смотра войска конунг отводит им особое место: «Говорят, что, когда Олав конунг построил свое войско, он поставил вокруг себя людей, которые должны были защищать его щитами. Для этого он отобрал самых сильных и ловких. Потом он позвал к себе своих скальдов и велел им быть рядом с ним. “Вы должны, — говорит он, — стоять здесь и видеть все, что происходит, собственными глазами, тогда вам не придется полагаться на рассказы других, ведь потом вы должны будете рассказать об этой битве и сложить о ней песни (*Þér skuluð frá segja ok urkja um síðan*)”»²⁴. Помещая своих скальдов в прикрытый щитами отборных воинов круг, конунг, казалось бы, поступает так из стремления уберечь их от участия в битве и возможной гибели. Однако на деле это не так. Напротив, сколь ни важно было бы для него сохранить очевидцев, способных впоследствии увековечить в стихах память об одном из его главных сражений, он руководствуется вовсе не соображениями их безопасности: дабы верно составить свой поэтический «отчет» о происходящем, скальды должны находиться в самой гуще событий, там, куда направлен главный удар противника и где решается исход сражения, — рядом с конунгом и его знаменем. Не пассивное созерцание битвы из прикрытия, как это имеет место в перевернутом мире «Пряди об

Одди Звездочете», но участие в ней на правах дружинников вместе со своим предводителем и ратные подвиги — вот, что ожидается от конунговых скальдов. Именно так понимают обращенную к ним речь Олава сами скальды: свидетельство тому и ответные слова Тормода, в которых он обещает конунгу быть с ним «вместе до самой смерти»²⁵, а также сетует на отсутствие отбывшего годом раньше в паломничество в Рим любимого скальда Олава, Сигвата («вокруг твоего стяга сильно поредело бы, если бы все твои дружинники отправились молиться в Румаборг»²⁶), и следующее за тем исполненное драматизма описание сражения, в котором героически пали и конунг, и все бывшие при нем скальды. Как оказалось, не им, участникам и очевидцам сражения, суждено было сочинить песни о последней битве Олава, но тому, кто, волей случая, так и не увидел ее воочию, — Сигвату Тордарсону, спустя несколько лет сложившему «Поминальную драпу об Олаве Святом».

Итак, сколь бы разнообразны ни были собственно профессиональные обязанности скальда при скандинавском правителе — мы видим его то панегиристом-историографом, то декламатором, а значит, знатоком и хранителем традиции (своего рода «архивариусом» дописьменной эпохи), а то и импровизатором, развлекающим конунга и его приближенных своим поэтическим мастерством и спонтанностью стихотворной реакции на любое, даже самое малозначительное происшествие, — и сколь бы ни ценна была фигура королевского скальда в глазах государя в обществе, исповедующем героические идеалы, он так и не приобрел в нем особого и отличного от дружинника статуса «придворного поэта». И причина этого не только в отсутствии королевского «двора» как такового. Будучи инструментом увековечения и преумножения конунговой славы, скальд в не меньшей степени был озабочен и своей собственной. Именно стремление к славе заставляло его покидать родную усадьбу и, преодолев волны Атлантики, искать дружбы и покровительства одного из северных правителей. Вступление в королевскую дружину, нередко сопровождавшееся — не в последнюю очередь благодаря его поэтическому умению — особой приближенностью к государю, и открывало перед ним кратчайший путь к достижению желаемого, хотя бы уже потому, что делало его участником военных походов, приносивших славу не только предводителю войска, но и каждому, кто сумел, проявив храбрость, отличиться в сражении. Не случайно, «королевские саги», казалось бы, в первую очередь фиксирующие свое внимание на деяниях норвежских правителей, никогда не обходят молчанием и подвиги их приспешников, а хвалебная поэзия скальдов, возвеличивая го-

сударя, не забывает отметить и геройство его дружины, а значит — и принадлежащего к ней скальда. Примером этому могут служить и подробное описание героического поведения смертельно раненого Тормода²⁷, и многочисленные стихи королевских скальдов, говорящие об их личном участии в битвах. «Щит блестящий с боя / Я добыл — рубились / Мы в суровой брани / На юге — и кольчугу <...>»,²⁸ — сообщает Тьодольв Арнорссон в «Флокке о Магнусе» (B I 337, 23), а его предшественник при норвежском дворе, Сигват, в «Висах о битве у Несьяра» рассказывает о храбром натиске конунговых дружинников: *Vér drifum hvatt, þars heyra / hátt vápnabrák knátti, / <...> / reiðir upp í skeiðar* «Мы храбро бросались, рьяные, вверх на корабли, откуда раздавался звон оружия» (B I 218, 7).

Знаменательно, однако, что принадлежность к королевской дружине и обусловленные этим преимущества далеко не всегда способны были до конца удовлетворить честолюбивые устремления скальда. Сплошь и рядом мы узнаем о том, как, заручившись согласием государя, скальд (как, впрочем, и любой другой из конунговых дружинников) на время покидает его и отправляется посетить чужие земли. При этом он мог мотивировать свою отлучку торговыми делами (в эпоху викингов подобные поездки нередко перерастали в военные экспедиции), желанием преподнести хвалебную песнь другому правителю или какой-либо иной надобностью. Гуннлауг, например, проведя всего одну зиму у английского короля Адальрада (Этельреда), дружинником которого он сделался, уже следующей весной, как только возобновилась навигация, попросил у конунга разрешения отправиться в плавание. «Конунг спросил его, куда он собирается. Гуннлауг отвечал: “Я хочу исполнить то, что я обещал и задумал”. И он сказал такую вису:

*Koma skalk veggjar vitja
viggs döglinga þriggja
(því hefki hljóðdum heitit
hjarls) ok tveggja jarla;
hverfak apr áðr, æri,
auðveitir, gefr rauðan
ormabeð fyr ermar
odd-Gefnar mér stefni.*

(B I 186,4)

“Я должен отправиться посетить
коней стен (= *палаты*) трех
конунгов и двух ярлов — я так
обещал владельцам земли;
я вернусь не раньше, чем мне
назначит расточитель богатства,
он дает красное ложе змеи (= *золото*)
посланцу битвы (= *воину*)”.

“Пусть будет так, скальд, — сказал конунг и дал ему золотое запястье весом в семь эйриров. — Но ты должен обещать мне, — добавил он, — что вернешься ко мне будущей осенью, потому что, зная твое искусство, я не хотел бы совсем потерять тебя”»²⁹. После

этого Гуннлауг посетил правителей Ирландии, Оркнейских островов, Западного Гаутланда и Швеции и произнес хвалебные песни в честь каждого из них, получив за это ценные дары.

Побывать во многих местах и у многих государей, испытать свою «удачу» и снискать при этом богатство и славу своей храбростью и поэтическим искусством — такова была цель не одного скальда, и конунг, в дружине которого он состоял на службе, не мог ему в этом препятствовать. Свободу и мобильность древнескандинавских поэтов как нельзя лучше отражает «Перечень скальдов», поскольку, вопреки распространенному мнению, он представляет собой не *каталог скальдов тех или иных правителей*, но *каталог скальдов, сочинивших хвалебные песни в честь тех или иных правителей* (в том числе и после их смерти), что вовсе не предполагало пребывания перечисляемых в нем поэтов на «королевской службе».

Не имея возможности противиться свободному передвижению своих дружинников и скальдов, конунги, однако, подчас выказывали им свою ревность, требуя от них подтверждения их лояльности. Когда Сигват, возвратившись из торговой поездке в Валланд (во Францию), во время которой он побывал и в Англии у Кнута Могучего (как считается, с целью выяснить его намерения в отношении Норвегии), явился к Олаву, тот встретил его холодно и не ответил на его приветствие, а на недоуменный вопрос скальда, удивившегося такому приему, сказал следующее: «Я теперь уже не знаю, хочешь ты остаться моим окольничим или ты стал человеком Кнута конунга». Сигват произнес тогда в ответ вису, в которой признался, что Кнут предложил ему стать его дружинником, однако он отказался, мотивируя это тем, что «... не служит / Скальд, и не пристало / Мне служить — я словом / Прям — вождям обоим». Только тогда он получил разрешение сесть на свое обычное место и скоро «снова был в чести у конунга»³⁰. Верность Олаву Сигват сохранил и после глубоко потрясшей его гибели этого государя, скорбь о котором он изливал во множестве стихов (ср.: «Жив был Олав, мнилось, / Все скалы смеялись, / Манил морехода / Прежде брег норвежский. / Ныне даже склоны / Смотрят хмуро. Скорби / Не избыть. Утратил / Я поддержку княжью»³¹). Во второй раз отклонив предложение конунга датчан (на этот раз сына Кнута, Свейна) поступить к нему на службу³², скальд предпочел связать свою судьбу с семейством своего поверженного патрона и отправился в изгнание в Швецию вслед за Астрид, конунговой вдовой, и своим крестником Магнусом. Возвратившись вместе с последним в Норвегию в 1035 г., Сигват продолжал играть важную роль и во время его правления: именно ему

выпал жребий наставлять молодого конунга, начавшего было притеснять бондов, как должно вести себя со своими подданными и соблюдать законы страны. Облеченная в форму скальдической песни смелая речь, с которой он обратился к королю, недаром получившая название «Откровенные висы» (*Bersöglisvísur*, ок. 1038 г.), возымела действие. Как сообщает Снорри, «после этого увещевания конунг изменился к лучшему» и заслужил свое прозвище — Магнус Добрый³³.

Пожалуй, ни один из скальдов-приближенных норвежских государей не предстает перед нами в «королевских сагах» столь рельефно и в таком многообразии ролей, как Сигват. Мы узнаем и о его путешествиях с дипломатической миссией — в Западный Гаутланд и в Англию, впечатления от которых были отражены им в двух поэтических циклах, «Висах о поездке на восток» и «Висах о поездке на запад», и о его заступничестве за прибывающих в Норвегию исландцев, и о его паломничестве в Рим. При этом во всех своих проявлениях он неизменно предстает как человек смелый и благородный. Так, верность Олаву не помешала ему сложить поминальную песнь о родиче конунга, впоследствии сделавшемся его врагом, Эрлинге сыне Скъяльга, с которым скальда связывала долгая дружба; в другой раз он осмелился самолично принять на себя роль крестного и наречь никогда прежде не употреблявшимся в королевском роду именем Магнус конунгова сына (конунг в ответ стал крестным отцом дочери Сигвата), а впоследствии, как уже говорилось, подвергнуть критике поступки молодого конунга, наставляя его на путь истинный. Можно, однако, не сомневаться в том, что многочисленные подробности, позволяющие восстановить образ главного скальда и ближайшего друга Олава Святого, отвечают тому особому месту, которое отводилось его поэзии при составлении жизнеописаний этого государя: как известно, стараниями авторов истории норвежских королей поэтическое наследие Сигвата было сохранено несравненно полнее, чем «дружинная поэзия» других королевских скальдов. В остальном же «королевские саги», хотя и включают в себя «пряди об исландцах» и среди них не раз упоминавшиеся выше анекдоты из жизни скальдов, обычно содержат лишь отрывочные и скудные сведения о поэтах, стихи которых они подчас в изобилии цитируют в подтверждение правдивости передаваемых ими рассказов о событиях, имевших место во времена правления того или иного конунга. При этом они, как правило, представляют создателей этой поэзии храбрыми воинами-дружинниками, а нередко и вовсе ничего не сообщают о них, донося до нас лишь их имена.

Однако не только «королевские саги», в которых скальд заведомо не являлся главным персонажем повествования, изображают его прежде всего как личность героическую.

Выше нам уже приходилось говорить о так называемых «сагах о скальдах», жанре, самое возникновение которого, казалось бы, должно считаться надежным свидетельством повышенного внимания к фигуре и творчеству древнескандинавского поэта. Нельзя, однако, не заметить, что «саги о скальдах» (*skáldasögur*) — понятие не средневековое, а современное, введенное в обиход учеными и, как мы попытаемся показать, возникшее не в последнюю очередь в результате невольного смещения акцентов. Не случайно круг подпадающих под эту рубрику произведений то расширяется за счет включения в него всех саг, героями которых были скальды, то сужается до пяти саг («Сага о Кормаке», «Сага о Гуннлауге», «Сага о Халльфреде», «Сага о Бьёрне», «Сага о побратимах»), обнаруживающих известное сюжетное сходство. Между тем, то обстоятельство, что герой саги — скальд и этим интересен исследователям древнескандинавской поэзии, заслоняет от нас, казалось бы, хорошо известную истину: а именно, что исландская «семейная сага» даже в тех случаях, когда предметом ее оказывается судьба отдельного индивида, как это обычно и имеет место в «сагах о скальдах» (о чем красноречиво говорят самые названия этих саг — «Сага о Гуннлауге», «Сага о Кормаке» и т.п.), а не широкое полотно событий, затрагивающих судьбы представителей различных семейств, населявших ту или иную местность (ср. «Сага о людях из Оружейного фьорда», «Сага о людях из Лососьей долины»), — не биографическое сочинение как таковое, не жизнеописание ее героя, но прежде всего рассказ о распре и нередко связанной с ней кровной мести. Разумеется, то, что в центре внимания «саг об исландцах» непременно находится конфликт, лишь способствует вовлечению в их орбиту таких в большинстве своем «конфликтных» героев, каковыми являлись скальды, и тем не менее несомненно, что Гуннлауг и Халльфред становятся героями саги не потому, что они были скальдами, но благодаря драматическим событиям своей жизни. Этим «саги о скальдах» разительным образом отличаются от их предполагаемого (без сколько-нибудь весомых на то оснований!) «литературного прототипа» — биографий провансальских трубадуров, напротив, всегда выстраиваемых вокруг поэтических произведений их героев.

Не является исключением и единственная сага этого круга, как будто бы и в самом деле представляющая собой жизнеописание скальда — «Сага об Эгиле». В ней с величайшим вниманием

прослеживается как «предыстория» главного героя, впервые появляющегося лишь в главе XXXI (первая часть саги посвящена старшим родичам Эгиля — его деду Квельдुльву и сыновьям последнего — Торольву и Скаллагриму), так и вся его жизнь от рождения до последних лет жизни и мирной кончины в глубокой старости, а в заключительной ее главе рассказывается и о потомках выдающегося скальда, так называемых людях с Болот (Múgamenn). Однако при всем ее интересе к истории знаменитого рода³⁴ и главного его представителя «Сага об Эгиле», подобно другим «сагам об исландцах», также строит свое повествование вокруг одного центрального конфликта — многолетней распри сыновей Квельдुльва, а затем и самого Эгиля с норвежским королевским домом. В первой части саги — это вражда между Торольвом сыном Квельдульва (а после убийства Торольва — и его братом Скаллагримом) и Харальдом Прекрасноволосым, в результате которой Квельдुльв и Скаллагрим вынуждены навсегда покинуть Норвегию. Во второй — конфликт между Эгилем и сыном Харальда, конунгом Эйриком Кровавая Секира, в который Эгиль вступает в первый же свой приезд в Норвегию. Вспыхнувшая из-за убийства королевского управляющего (главы XLIV–XLV) и спустя годы разгоревшаяся вновь из-за имущественных притязаний Эгиля (глава LVI), эта распря, достигающая своей кульминации в событиях у острова Хердлы (убийство Берг-Энунда и конунгова сына Рёгнвальда и последовавшее за этим проклятие, изгоняющее из страны королевскую чету — Эйрика и Гуннхильд) и развязки в Йорвикском эпизоде, проходит через булышную часть повествования саги. Таким образом, не отсутствие конфликта, но его необычайный размах и характер, вполне соответствующий «сверхчеловеческой» фигуре главного героя, осмелившегося выступить против могущественного правителя Норвегии и сумевшего, по словам другого норвежского конунга, Хакона, «прорубить широкую брешь в его роду»³⁵, определяют своеобразие «Саги об Эгиле». Не в последнюю очередь своеобразие саги заключается и в том, что основные ее события разворачиваются не в Исландии — обычном месте действия «семейной саги», повествующей о локальном конфликте, — но за ее пределами, в Норвегии и Англии. Именно там проявляется и воинственный нрав главного героя саги. В Исландии же он, напротив, предстает человеком исключительно мирным и не вмешивающимся ни в какие распри.

О том, что скальд, как бы ни велика была его слава мастера-стихотворца, устаивался собственной саги отнюдь не за сочиненные им драпы и флокки, но за достижения на совсем ином по-

прище — ратные подвиги и прежде всего геройство, проявленное им в конфликтах, в которых ему доводилось участвовать у себя на родине, в Исландии, говорит немало известных фактов. Нельзя не отметить в этой связи, что Сигват Тордарсон, скальд, чье творчество известно нам лучше, чем наследие любого другого из норвежских, а затем и исландских поэтов, и чьи произведения принесли их создателю не только громкую славу и достаток, но и беспрецедентно почетное положение при норвежском дворе, человек рассудительный и мирный (что, однако, не мешало ему участвовать в сражениях вместе со своим государем), а потому не вовлеченный ни в какие распри, так и не сделался героем саги. И это притом, что Сигват — единственный из скальдов-персонажей «королевских саг» — был героем столь многочисленных эпизодов саг об Олаве Святом и Магнусе Добром, что их одних могло бы хватить на небольшую сагу! Последняя, впрочем, хотя и заставила себя ждать, в конце концов все же была составлена и опубликована в Исландии в начале нынешнего столетия, явившись плодом творчества одного из издателей³⁶, — курьезный факт, как нельзя лучше свидетельствующий о тех кардинальных изменениях, которые за минувшие семь веков претерпели представления о предмете так называемой биографии скальда.

Итак, какими бы причинами ни была вызвана распря, участником которой оказывается скальд, — убийством ли, имущественными ли притязаниями или утратой невесты, — главным предметом повествования в саге являются перипетии конфликта, а не жизнь и поэтическое творчество ее героя. Тогда как первая подлежит изображению лишь в той мере, в какой она насыщена «заслуживающими внимания происшествиями», как правило, прямо или косвенно связанными с разворачивающимся в саге конфликтом (возможные отступления от этой основной темы обычно касаются посещения героем иноземных государей, военных походов и торговых экспедиций, в которых он добывал богатство и славу, а все «пустое», иначе говоря, не наполненное событиями время в соответствии с законами жанра изымается из повествования лаконичными замечаниями типа «в ту зиму больше ничего не произошло»), к последнему автор саги обращается лишь постольку, поскольку произнесенные скальдом висы имеют отношение к описываемому в саге действию³⁷. При этом нередко стихи, которыми обмениваются герои саг, могут играть весьма существенную роль в развитии сюжета, приводя в движение механизм конфликта и углубляя вражду между его участниками или сводя на нет попытки их примирения, — таковы, к примеру, отдельные висы (а порой и целые хули-

тельные поэмы), которые сочиняют друг о друге Бьёрн и Торд сын Кольбейна, герои «Саги о Бьёрне Герос из Хитдаля».

Важнее, однако, другое: тогда как подобные «стишки» (*kviðlingar*) и «отдельные висы» (*lausavísur*) неизменно включаются в повествование, главные произведения того или иного скальда-героя «семейной саги» — хвалебные песни, сложенные им в честь конунгов и ярлов и прославившие его имя среди современников и потомков, — обычно не приводятся в его саге и если и сохранились, то в основном в «королевских сагах» (прежде всего в «Круте Земном»), где их фрагменты привлекаются в качестве исторических свидетельств, подкрепляющих прозаический рассказ об упомянутых в этих песнях событиях, или в поэтологических сочинениях (прежде всего в «Младшей Эдде»), где цитаты из драп и флокков иллюстрируют использование формальных скальдических приемов. Неудивительно поэтому, что за редчайшими исключениями до нас дошли лишь разрозненные фрагменты панегирических песней скальдов. Так, несмотря на заслуживающие доверия свидетельства «Перечня скальдов», в котором имя Кормака фигурирует и в списке скальдов, сочинявших хвалебную поэзию о ярле Сигурде (фрагменты сложенной им «Драпы о Сигурде» приводятся в «Эдде» Снорри и в «Круте Земном»), и среди скальдов конунга Харальда Серая Шкура никаких стихов, посвященных последнему, не сохранилось. То же произошло и с наследием только что упомянутого Торда сына Кольбейна, дружинника и скальда норвежского ярла Эйрика сына Хакона (1007–1008 гг.). Из «королевских саг» и «Эдды» Снорри нам известны фрагменты из двух драп Торда, в разное время сочиненных им в честь этого правителя (*Eiríksdrápa* и *Belgskakadrápa*), но ни одного стиха из хвалебных песней, которые он, согласно *Skáldatal*, посвятил Олаву Святому и его сыну Магнусу Доброму, а также датскому ярлу Свену Эстридсену. Такой же была судьба хвалебной поэзии всех скальдов, удостоенных собственной «семейной саги», — если ей и суждено было сохраниться, то лишь в составе прозаических произведений, принадлежащих к совсем иным жанрам и, что не менее существенно, вовсе не рассматривающих скальдов в качестве центральных героев повествования.

Абсолютное доминирование в «сагах об исландцах» так называемых вис, сочиненных «на случай», при едва ли не полном отсутствии в них высоко ценимых хвалебных песней, посвященных норвежским или иным правителям (последние в лучшем случае представлены в этих сагах всего лишь одной — нередко начальной — строфой или/и стевом), превратилось в столь характерную

черту сагового стиля, что ее не избежала даже «Сага об Эгиле». Несмотря на то что все сложенные Эгилем песни имеют самое прямое отношение к описываемым в его саге событиям, — ведь именно и только она и рассказывает об обстоятельствах их создания! — основная рукопись саги (*Mrðruvallaþók*, XIV в.) не содержит ни одной из шести поэм Эгиля: из четырех («Драпы об Адальстейне», «Утраты сыновей» и двух щитовых драп) процитированы лишь начальные строфы (по одной из каждой), что же касается поэмы «Выкуп головы» и «Песни об Аринбьёрне», то первая, вопреки логике изложения йорвикского эпизода, отсутствует вовсе, а список последней не включен в текст саги, но помещен в виде приложения в самом ее конце на отдельном листе.

В связи со всем сказанным нельзя не обратить внимание на то, что отмеченная особенность «саг об исландцах» (и, как ни странно, в том числе и тех из них, героями которых являются скальды) — отсутствие в них главных произведений поэта, т. е. именно той части его наследия, которой предназначено было сохраняться в веках, иначе говоря, возведенное в канон невнимание ко всему, что выходило за рамки мгновенной импровизации и требовало труда и умения, а тем самым составляло собственно «поэтическое творчество» скальда, преднамеренно или нет, но фактически уничтожало дистанцию между ним и остальными персонажами саги, также не упускавшими возможности при случае «сказать вису». В результате мы становимся свидетелями эпизодов, в которых вместе с функцией главного действующего лица временное «отчуждение» претерпевает и самая стихотворная активность скальда. Так, в главе XIII «Саги о Кормаке» описывается поединок, в который вступают из-за Кормака Стейнар и Берси; противники говорят по этому поводу висы, однако присутствующий тут же Кормак — во время боя он прикрывает щитом своего родича Стейнара — на сей раз не произносит стихов, и это неудивительно: не он, а сражающиеся, Стейнар и Берси, находятся в фокусе повествования.

Между тем, из сказанного следует и другой существенный вывод, а именно, что «семейные саги», с одной стороны, элиминируя и оставляя за кадром главные поэтические произведения своих героев, а с другой — наделяя способностью произносить скальдические строфы любого (даже самого незначительного) из персонажей, не просто уравнивали одних с другими в их отношении к «стихотворчеству», но немало способствовали созданию еще одного мифа о древнескандинавском поэте — мифа о его непрофессионализме.

Впрочем, справедливости ради необходимо заметить, что миф о скальдическом непрофессионализме был обязан своим возникновением, конечно же, не только исландской саге. Главную роль в его создании должна была сыграть та общественная трактовка фигуры поэта, согласно которой его героические качества предшествовали его поэтическому мастерству, а личное мужество ценилось выше умения слагать «безупречные» стихи.

Помимо косвенных свидетельств «королевских» и «семейных саг», которые нам уже приходилось привлекать, о верности последнего утверждения позволяет судить и панегирическая поэзия скальдов. Речь здесь, однако, пойдет не об обычном для так называемой придворной поэзии культе ратного подвига, прославление которого зачастую переносилось с непосредственного героя хвалебной песни — князя — на его дружину и самого скальда как одного из воинов-дружинников (см. выше), но о произведении, скорее, нехарактерном для этого жанра, драпе, героями которой оказываются не представители какого-либо из скандинавских княжеских родов, но соотечественники скальда — жившие в разное время знаменитые исландцы.

«Драпа об исландцах» (*Íslendingadrápa*) Хаука Вальдисарсона, сохранившаяся в единственной рукописи XIV в., должна быть причислена к относительно позднему жанру «исторических песней», так называемых *sögukvæði*³⁸, судя по всему, возникшему не раньше XII в. Предмет этих песней — не настоящее, но прошлое, причем, в отличие от ранней скальдической поэзии, также, как известно, не избегавшей обращения к прошлому, — прошлое не мифопоэтическое (ср. «Драпу о Рагнаре» Браги Старого) или генеалогическое (ср. «Перечень Инглингов» Тьодольва Хвинского), но историческое. Однако не только жанровая принадлежность «Драпы об исландцах» говорит о том, что она была сочинена в XII (а по мнению некоторых исследователей — в XIII) веке. На позднее происхождение песни указывают и явно архаизирующие черты ее стиля, и прежде всего изобилие кеннингов (в том числе кеннингов, описывающих имена³⁹), характер которых не только демонстрирует хорошее знание традиции и даже эпигонство ее автора, нередко позволявшего себе буквальные заимствования из стихов Эгиля, Халльфреда и других скальдов классического периода, но и дает основание предполагать, что Хаук сознательно брал за образец поэзию той эпохи, в которую жили прославляемые им герои⁴⁰.

В то время как жанровая принадлежность «Драпы об исландцах» может быть определена как «исторический панегирик», ее структура полностью отвечает древней и весьма распространенной

в средневековой Исландии форме перечня (tal). Заявляя в кратком вступлении к поэме, что он намерен перечислить «доблестных жителей покрова землянки кита (hvassa hvals búðar húð-lendinga: «землянка кита» = *море*, его «покров» = *лед*, по-исландски *ís* — спрятанный в кеннинг первый компонент наименования жителей Исландии, *íslendingar*), расточителей сокровищ, тех, кто имел достаточно *ветра жены скал* (т.е. «был силен духом»: «жена скал» = *великанша*, ее «ветер» = *дух*), столькох, сколькох пожелает он сам» (meðan mér deilisk geð til þess, 2)⁴¹, Хаук в последующих 25 строфах (драпа обрывается на 27-й и, очевидно, не последней строфе) прославляет знаменитых исландцев, отводя каждому из них по висе. Возглавляет этот перечень Броддхельги, герой «Саги о людях из Оружейного фьорда», тот самый, кому предание приписывает роль одного из четырех защитников Исландии, впоследствии изображенных на ее гербе, — именно Броддхельги, приняв облик огромного дракона, вышел из Оружейного фьорда навстречу колдуну, посланному в Исландию Харальдом сыном Горма, когда этот датский конунг решил отправиться туда со своим войском, чтобы отомстить за хулительные стихи, которые сочинили о нем все жители страны⁴². В «Драпе об исландцах», однако, Броддхельги прославляется отнюдь не за свои легендарные подвиги, но как герой одного из локальных конфликтов, составившего сюжет упомянутой здесь «семейной саги», — распри, жертвой которой ему суждено было пасть. Следующая строфа посвящена его сыну Бьярни, геройски отомстившему за гибель отца, а идущая за ней — очередному участнику того же конфликта, на этот раз принадлежащему к враждебному лагерю (*строфы 3–5*). Персонажей «Саги о людях из Оружейного фьорда» сменяют участники другой распри: строфы 6–8 воздают должное враждующим между собой и с честью исполняющим свой долг кровной мести героям «Саги о сыновьях Дроплауг».

Избирая древнюю форму перечня, Хаук, как можно заметить, и в композиционном построении своей поэмы прежде всего ориентируется на классические образцы — за группировкой героев — представителей одного рода явственно просматривается его зависимость от генеалогических песней более ранней эпохи, также принадлежащих к жанру панегирической поэзии. Подобное сознательное или неосознанное подражание «главным скальдам» — мастерам генеалогического перечня вступает, однако, в противоречие с заявленной темой «Драпы об исландцах», поскольку последняя выходит далеко за рамки семейных или родственных связей. В результате ее автору весьма скоро приходится отказаться от компо-

зиционных приемов, к которым он прибегал в начальных строфах песни. Бросается в глаза и другое отличие открывающих перечень строф от следующей части поэмы: оставляя «родовые группы», Хаук одновременно изменяет и первоначальный ракурс рассмотрения заслуг своих героев, переходя от восхваления их за достойное поведение в местных конфликтах — месть за убийство ближайших родичей — к прославлению тех ратных подвигов, которые им довелось совершить за пределами Исландии.

Отмеченный поворот в композиции «Драпы об исландцах» приходится на строфы 9 и 10. Обе они посвящены сыновьям Скаллагрима, братьям Торольву и Эгилю: «Два брата сражались, / защищая землю вместе с Адальстейном, / <...> / старший из воинов / погиб в походе: / на том тинге мечей (= в битве) пал / Торольв отважный» (строфа 9). Из этих строк следует, что и Эгиль прославляется здесь за геройство, проявленное им в той же битве, иначе говоря, в ту пору, когда они с Торольвом находились на службе у английского короля: «Эгиль кормил гусенка раны (= ворона) / быстрым мечом / — ворону досталась добыча волка (= трупы); / я думаю, волкам было чем поживиться — / отважный сын Скаллагрима / окрасил кровью длинные кольчуги; / щедрый Фрейр меча (= воин, т.е. Эгиль) / разбивал щиты в щепы» (строфа 10). Восхваляя Эгиля за подвиги на поле брани, Хаук, как видим, ни словом не обмолвился о его заслугах на совсем ином поприще — поэтическом. Казалось бы, этому нетрудно найти оправдание в композиционном соединении, а отсюда и естественном параллелизме обеих строф («Два брата сражались...»), предопределяющем исключительно батальную тему отведенной Эгилю висы. Однако уже следующая строфа песни убеждает нас в недостаточности такого объяснения — как оказывается, и она посвящена знаменитому скальду, но точно так же обходит молчанием именно это обстоятельство. Герой ее — Глум Гейрасон, не раз упоминавшийся ранее скальд главных недругов Эгиля, конунга Эйрика Кровавая Секира и его сыновей (не в этом ли причина соположения строф, посвященных Эгилю и Глуму, двум великим современникам, принадлежавшим к враждующим «партиям», но никогда не сталкивавшимся лично?): «Я слышал, что наследник Гейри / некогда храбро последовал за сыновьями Гуннхильд; / Глум разил мужей в битве; / волчица насыщалась <...>» (строфа 11).

Между тем, Эгиль Скаллагримссон и Глум Гейрасон — не единственные скальды-герои «Драпы об исландцах». Мы найдем здесь имена и других знаменитых поэтов. О Хальфреде сказано, что он «получил поддержку двух государей», «сразил немало достойных

мужей» и «участвовал во множестве жарких битв» (*строфа 12*). Греттир прославляется за достойную месть своим врагам («Правда, что не скоро родится / на Снежной земле (á Snægrundu: т.е. в Исландии) Тунд игрища меча (= муж), / храбрее, чем Греттир; / отважен был воин; / он отомстил за своего брата ...» *строфа 17*). Кормак восхваляется за бесстрашие: «Родовитый Кормак нередко / разил мужей на смерть; / в битве он часто утешал ворона / <...> / я слышал, что этот воин никогда не ведал страха» (*строфа 25*). Лишь один из включенных в перечень Хаука героев — Торлейв назван «скальдом», однако и его автор песни прославляет вовсе не за то, что в действительности обессмертило его имя в веках, — упомянутый тут же «Ярлов нид», но за победу над берсерком, которую он, как рассказывается в «Саге о людях из Сварвадардаля», одержал с помощью своего брата Олава еще в свою бытность в Исландии: «Торлейв, который сковал / враждебные стихи ярлу-язычнику, / раззадоривал тинг / острейших мечей (= битву); / люди говорили, что скальд с Олавом / убили берсерка; / братья вдвоем / совершили этот подвиг» (*строфа 18*).

Никто из скальдов-протагонистов «Драпы об исландцах», таким образом, не прославляется в ней за свои произведения и профессиональное мастерство: автор песни видит в них исключительно храбрых воинов — участников жестоких сражений или отважных мстителей за убитых сородичей, иначе говоря, тех же воинственных героев, что и во всех остальных персонажах своей поэмы. Подобное отношение к Эгилю, Глуму, Халльфреду и другим знаменитым поэтам, воспеваемым Хауком лишь за их ратные подвиги, тем более примечательно, что сам он обнаруживает явную зависимость от поэтического наследия перечисленных им «главных скальдов». Тем самым становится очевидным, что, каковы бы ни были собственно «литературные» пристрастия ее автора, «Драпа об исландцах», как и саги, в первую очередь воплощает идеализированные представления о героической эпохе и ориентируется на ее основные оценки и ценности.

Однако не только хвалебная песнь, сложенная «младшим скальдом» в честь «старших скальдов» (не вызывает сомнения, что поэма Хаука, по крайней мере в отдельных своих частях, воспевает именно скальдов), как ни странно, оказывается свободной от темы скальдического искусства, полностью вытесненной стереотипными прославлениями отваги ее героев, щедро кормивших волков и воронов трупами врагов. Как бы высоко ни ценили сами скальды собственное поэтическое мастерство, и в их сознании, в полном соответствии все с тем же героическим идеалом, творче-

ский подвиг уступал по своей значительности подвигу на поле брани. Неудивительно поэтому, что престарелый Эгиль в ответ на вопрос Эйнара Звона Весов о том, что он считает своим самым большим свершением, произносит следующую вису (*Сага об Эгиле*, гл. LXXVIII):

Þorðumk einn við átta,
en við ellifu tysvar,
svá fingum val vargi,
varðk einn bani þeira;
skiptumk hart af heiptum
hlífur skelfiknífum;
létk af emblu aski
eld valbasta kastat.

«Один сражался я против восьмерых,
и дважды — против одиннадцати,
достались волку трупы,
я один был их убийцей;
в ярости обменивались ударами
ужасающих кинжалов щита (= мечей);
я метал рукой (?)
огонь остря (=*меч*)».

(В I 51, 40)

Не сочиненный за несколько предрассветных часов «Выкуп головы», спасший ему жизнь и возвративший свободу, когда он оказался во власти своих главных врагов, Эйрика Кровавая Секира и его жены Гуннхильд, но победа, одержанная им в неравном бою с превосходящим противником, — вот, что вспоминается Эгилю как наибольшее испытание в его жизни!

Итак, как видим, не только «королевские» и «семейные саги» были склонны рассматривать скальда прежде всего как личность героическую — храброго воина, верного соратника своего государя или отважного участника внутрисландских конфликтов, одновременно трактуя присущее ему поэтическое умение как качество, при всей его ценности и привлекательности лишь дополняющее эти основополагающие доблести, — такой же точки зрения на себя и свое предназначение придерживались и сами скальды.

Между тем, портрет скальда, который мы попытались воссоздать, нуждается и еще в одном, последнем штрихе. Воинственный герой и конунгов дружинник — не единственные ипостаси древнескандинавского поэта. Нередко он предстает перед нами и в другой своей роли — хозяина усадьбы и землевладельца, свободного исландского поселенца-«бонда».

Как уже приходилось отмечать, служба в королевской дружине, как правило, не являлась ни постоянным (или, точнее сказать, непрерывным), ни тем более пожизненным занятием скальда. Не оттого ли трагическим предвестием скорой и неминуемой гибели звучат процитированные выше слова Тормода, обещающего Олаву не расставаться с ним «до самой смерти»? Куда чаще, однако, мы узнаем о том, что скальд, как, впрочем, и любой другой дружин-

ник, очевидно, в полной мере удовлетворив свои честолюбивые стремления, объявляет конунгу о намерении покинуть его и вернуться в Исландию, где его ждут родичи и хозяйство. Получив согласие конунга и ценные подарки за свою службу, скальд снаряжает корабль и отправляется восвояси нередко с тем, чтобы навсегда водвориться в своей усадьбе. С этого момента, переставая быть соучастником истории иноземных государей, он зачастую и превращался в героя собственной драмы: именно такова была судьба большинства центральных персонажей «саг о скальдах», по возвращении домой вступавших в долгую и непримиримую распря со своими противниками.

Можно, однако, не сомневаться в том, что возвращение скальда на родину далеко не всегда сопровождалось его вовлечением в местные конфликты. Из лаконичных сообщений саг и прядей, в силу специфики своего повествования не проявляющих скольконибудь заметного интереса к «мирному», не наполненному событиями времени, мы узнаем и о другой стороне жизни вернувшихся в Исландию скальдов — о том, как они управляют своим хозяйством и домохозяевами, посещают альтинг (ежегодное всеисландское народное собрание), пользуются уважением соотечественников и имеют вес и влияние у себя в округе. Впрочем, существует по крайней мере одна «сага о скальде», не избегающая описывать мирную жизнь своего героя после его возвращения в Исландию и до самой кончины, это — не раз уже упоминавшаяся здесь «Сага об Эгиле». Более того, едва ли будет ошибкой сказать, что агрессивность Эгиля, неизменно проявляемая им в чужих краях, где он всегда выступает как опасный для окружающих аутсайдер, подчеркнуто противопоставляется в этой саге его поведению дома, у себя на родине: «Эгиль добыл на чужбине много добра. Он стал очень богатым человеком. У него было обширное хозяйство. Он не любил вмешиваться в чужие дела и, пока жил здесь в стране, никому не сделал ничего плохого. И люди тоже не трогали того, что принадлежало ему. Так Эгиль жил у себя дома немало зим»⁴³. Тема мирной жизни скальда в своей усадьбе развивается и в дальнейшем: «Эгиль долго жил в Бorge и состарился там, но не слышно, чтобы он вел какие-либо тяжбы с кем-либо здесь в стране. Не слышно также, чтобы у него были поединки или битвы с тех пор, как он навсегда поселился в Исландии. <...> Он жил широко, потому что имел немало добра. И он был весел и бодр духом»⁴⁴. В подтверждение этой характеристике в саге приводится рассказ о том, как Эгиль после того, как он передал своему сыну Торстейну управление родовой усадьбой и землями, появляется на тинге в бо-

гатов одеянии и в сопровождении большой свиты («Эгиль привел с собой лучших сыновей бондов со всех южных полуостровов»⁴⁵), чтобы выступить арбитром в его тяжбе с соседом, который из года в год нарушал границы их владений и пас свой скот на принадлежащих Торстейну лугах, и достойно улаживает дело в пользу сына. Рачительный хозяин, избегающий конфликтов с соседями и в случае необходимости отстаивающий интересы своей семьи не силой оружия, но с помощью закона; могущественный землевладелец, пользующийся всеобщим уважением и способный повести за собой множество людей, — таким мы видим Эгиля после его возвращения в Исландию. И чем бы ни объяснялась загадочная метаморфоза в умонастроении и поведении этого великого исландца⁴⁶, именно она позволяет проникнуть за завесу молчания, скрывающую последнюю роль скальда — славослова и царедворца, отважного воина и мирного бонда.



Выше, приступая к рассмотрению древнескандинавских представлений о поэте и поэзии, мы обратили внимание на одну их характерную деталь — отсутствие сколько-нибудь внятных упоминаний о том, каким образом осуществлялась передача поэтического искусства от скальда к скальду. Поиски причины столь явного умолчания традиции о самой себе привели нас к мифу о происхождении поэзии, а затем и к пониманию его истинной роли в формировании воззрений на природу скальдического мастерства. В свете последних скальд представляется *не одним из многих* — звеном в непрерываемой из века в век цепи-традиции, усваивающим секреты своего ремесла в постоянном диалоге с предшественниками и товарищами по искусству, но *единственным в своем роде*, одиноким избранником бога поэтов, принявшим от него в дар глоток чудесного «напитка карлов», который и превратил его в одночасье в мастера-стихотворца.

«Эгоцентризм» мифа о скальдическом профессионализме, устанавливающего прямые, никем и ничем не опосредованные отношения древнескандинавского поэта с его божественным покровителем, выводил скальда не только за пределы породившей его традиции, но во многом и за границы человеческого общества, склонного видеть в нем опасного, отмеченного печатью Одина и Утгарда, обладающего таинственным знанием «чужака», способного при помощи своего искусства оказывать необратимое воздействие на окружающих. Это представление о поэте как о личности «маргинальной» и исключительной нашло свое воплощение

в конвенциональном образе скальда, созданном исландской «семейной сагой», наделившей его аномальными чертами внешности и характера.

Можно не сомневаться в том, что высокое самосознание скальда и поддерживаемое в нем, и в то же время отражаемое мифом об обретении поэтического дара, в полной мере соответствовало индивидуально-авторской природе скальдического искусства. Вместе с тем не стоит забывать, что осознание личного авторства (а с ним и «авторского права»), распространявшегося первоначально только и именно на поэтическую форму, на деле не приводило скальда к разрыву с традицией, но, не преобразуя типа творчества, по-прежнему ориентированного на «эстетику тождества», видоизменяло лишь канон. Даже осознавая себя (и в действительности являясь!) творцом своей поэтической формы, скальд был не в праве и не пытался выходить за рамки от века установленных правил и норм. Напротив, демонстрация мастерского владения формой в пределах жестко регламентированных стиховых и языковых канонов, умения раз за разом сызнова выстраивать изощренный и во всех своих деталях совершенный и неуязвимый для критики знатоков словесный орнамент — вот, на что были направлены творческие усилия скальда и что постоянно служило предметом его гордости.

Глубинная противоречивость скальдического искусства, еще не успевшего преодолеть весь путь «от певца к поэту», неразрешимое напряжение, создаваемое полярностью образующих его разнородных начал — традиционности и индивидуально-авторского отношения к творчеству, не могли не наложить свой отпечаток и на образ скальда. Не случайно миф о меде поэзии и связанное с ним представление о скальде как о мастере-стихотворце парадоксальным образом уживались с одновременно бытовавшим в том же обществе мифом о скальдическом «непрофессионализме». Согласно последнему, умение слагать стихи вовсе не являлось прерогативой скальда, но, если верить сагам, было доступно едва ли не любому исландцу эпохи народовластия. Что же до поэтического творчества как такового, то оно не считалось не только отличительным, но и основным занятием скальда, прежде всего исполнявшего свои обычные социальные роли — королевского дружинника, храброго воина-участника военных походов и торговых экспедиций, приносивших ему почет и богатство, а также мирного поселенца-бонда.

Отказывая скальду в исключительности, а тем самым и в избранничестве, эти представления, вне всякого сомнения, подчеркивали традиционность скальдического искусства, иначе говоря,

именно тот его аспект, который был полностью проигнорирован мифом о меде поэзии, наоборот, делавшим акцент на индивидуальной природе поэтического дара. И тем не менее, по крайней мере в одном эти противоположные трактовки скальдического творчества сходились: как и миф об искусстве поэзии, миф о скальдическом непрофессионализме надежно скрывал действительное положение вещей в отношении всего, что могло бы касаться усвоения поэтического ремесла будущими скальдами. При этом если первый декларировал одномоментную передачу скальдического искусства божественным «подателем» посредством вливаемого им в своего избранника глотка чудесного напитка, то второй и вовсе снимал вопрос об образовании скальда, провозглашая общедоступность этой сложнейшей поэтической формы.

Вместе с тем было бы ошибкой считать представления о непрофессионализме скальда всего лишь следствием мифологизации поэтического ремесла. В первую очередь, они, безусловно, отражали архаическую структуру древнескандинавского общества, которое, как и в германскую эпоху, по-прежнему подразделялось на знать, свободных и рабов и, в отличие от разработанной к тому времени на Западе христианской схемы трех сословий (*tripartitio Christiana*), обосновывавшей, исходя из разницы социальных функций, троичное членение «строения божьего» на «молящихся, воющих и трудящихся», все еще не знало профессионального разделения труда и не проводило различия между духовными и физическими видами деятельности⁴⁷. О не разграничении последних красноречиво свидетельствует понятие *þrótt* («сноровка»), в равной мере применявшееся и к умению метко стрелять из лука, и к способности сочинять безупречные стихи. Что же до отсутствия разделения труда, то, не ограничиваясь уже изложенными ранее соображениями, касавшимися преимущественно скальдов, было бы уместным напомнить ряд хорошо известных фактов. Тот, например, что у скандинавов не существовало профессиональных жрецов, а их обязанности выполняли наиболее авторитетные лица из числа знатных людей — исландский «годи» был одновременно и священнослужителем, и судьей, и «хёвдингом»-предводителем бондов (а вдобавок порой и скальдом, как Эгиль!)⁴⁸. Или, что грозные морские разбойники, так называемые викинги, чьи набеги на протяжении нескольких веков держали в страхе едва ли не весь европейский континент, не были профессиональными воинами, но на время покинувшими свое хозяйство и усадьбы знатными хёвдингами и бондами, — и те, и другие были в равной степени озабочены своей прижизненной и посмертной славой.

Неудивительно поэтому, что профессионализм скальда, «мастера песней» (ljóðasmiðr), истинного знатока своего дела, находивший опору как в его собственном авторском самосознании (вспомним слова первого норвежского поэта, Браги Старого, представившегося повстречавшей его в лесу великанше именно как скальд: «Скальдом зовусь я»), так и в общественном признании его искусства, тем не менее еще не способен был превратить его в профессионального поэта. Поступая на королевскую службу и сочиняя хвалебные песни о своем патроне, он, однако, не становился «придворным поэтом», но, как и все прочие люди конунга, был воин-дружинником, и прежде всего принадлежность к дружине, а вовсе не умение слагать стихи, определяла его социальный статус. Точно так же, возвратившись на родину и водворившись в собственной усадьбе, скальд и здесь, в первую очередь, оказывался не мастером-стихотворцем, но свободным исландским бондом, всегда готовым постоять за честь своего рода и неприкосновенность находившегося в его владении имущества.

Двойственная трактовка скальдического искусства и особы его создателя во многом предопределила и судьбу поэтического наследия скальдов. Высокая общественная оценка стихотворной «продукции» скандинавского поэта и несомненный интерес к нему самому были, однако, еще недостаточны для того, чтобы сделать его объектом самостоятельного повествования. За исключением коротких анекдотов из жизни «королевских» скальдов, главным образом уделявших внимание их импровизаторскому мастерству, так называемых прядей, вплетаемых в саги о норвежских конунгах, исландская традиция не донесла до нас (и, судя по всему, никогда не производила) никаких текстов, которые можно было бы расценивать как собственно «жизнеописания» поэтов. Притом, что скальд нередко оказывается главным персонажем «семейной саги», прослеживающей ключевые события его жизни от рождения до самой смерти, он удостоивается ее вовсе не за свое поэтическое творчество — и, соответственно, не оно служит стержнем и предметом рассказа, — но за участие в распре и героическое поведение, иными словами, за то, чему была неизменно посвящена любая «семейная сага». В результате отсутствие жизнеописания скальда, т. е. повествовательной формы, способной обрести своего героя в поэте, вполне закономерное для архаического скандинавского общества, с характерной для него героической этикой и не успевшей еще зародиться потребностью в профессиональном разделении труда, самым непосредственным образом сказалось на состоянии и сохранности существующего корпуса скальдической поэзии. Будучи

включенными в состав текстов, в которых им по необходимости преимущественно отводилась второстепенная роль поэтических свидетельств, произведения скальдов, прежде всего их панегирические песни, если и уцелели, то за редкими исключениями дошли до нас лишь в фрагментарной форме.

Впрочем, противоречивая природа воззрений на искусство поэзии едва ли осознавалась их носителями, будь-то сами скальды или внимавшая им аудитория, и нам остается только строить догадки о том, который из двух рассмотренных здесь и столь различных по своей сути мифов о поэте доминировал в сознании древнескандинавского общества. Если исходить из характера доступных обозрению прозаических, а отчасти и поэтических памятников (ср. «Драпу об исландцах»), то не исключено, что второй. Можно, однако, не сомневаться в том, что отнюдь не ему суждено было лечь в основу научных воззрений на природу скальдического мастерства и фигуру скальда: в противоположность средневековой норвежской и исландской аудитории современная научная традиция всегда была склонна видеть в скальде прежде всего индивидуального поэта, ничем принципиально не отличавшегося от его отдаленного собрата — поэта Нового времени.

Примечания

- 1 «Сон Одди Звездочета» сохранился лишь в поздних списках, сделанных со средневекового собрания саг *Vamshyrna* (1391–1395 гг.). Этот кодекс, содержащий ряд знаменитых «саг об исландцах», сгорел во время копенгагенского пожара 1728 г.
- 2 См.: *Jón Jóhannesson. Íslendinga saga. A History of the Old Icelandic Commonwealth.* Un. of Manitoba Pr., 1974. P. 159; *Мельникова Е.А. Древнескандинавские географические сочинения.* М., 1986. С. 14.
- 3 *Stjörnu-Odda draumur // Íslendinga sögur og þættir. I—III / Ed. Bragi Halldórsson et al. (Svart á hvítu).* Reykjavík, 1987. III. Bls. 2231–2243.
- 4 *Hermann Pálsson. Hirðskáld í spéspegli // Skáldskaparmál. Tímarit um íslenskar bókmenntir fyrri alda.* Reykjavík, 1992. 2. hefti. Bls. 160–168.
- 5 *Íslendingasaga.* Kap. XXXVIII. Здесь и далее «Сага об исландцах» цит. по: *Sturlunga saga. Bd. I—II / Udg. Kristian Kálund.* København; Kristiania, 1906–1911.
- 6 Сага об Эгиле // *Исландские саги / Под ред. М.И.Стеблин-Каменского.* М., 1956. С. 73; *ÍF.* II. Bls. 19.
- 7 *Снорри Стурлусон.* Круг Земной. М., 1980. С. 56.
- 8 Там же. С. 207, 211.

- 9 Там же. С. 423.
- 10 См.: *Helle K. Norge blir en stat 1130–1319*. Oslo, 1974. S. 200–206.
- 11 В *Fagskinna* («Красивая Кожа»), собрании саг о норвежских конунгах, о самом Торбьёрне говорится, что он был «старым другом конунга, который с детства постоянно находился в его дружине» (гл. II). Своим прозвищем Торбьёрн, по-видимому, был обязан сочиненной им хвалебной песни, ведущей повествование от лица ворона («Речи ворона»), поскольку *hornklofi* — хейти ворона.
- 12 Несомненным анахронизмом является и сообщение «Саги об Инглингах» о том, что у одного из легендарных конунгов шведов, Хуглейка (согласно гипотетической «относительной хронологии» династии Инглингов, время его правления приходится на первую половину V в.; см.: *Стеблин-Каменский М.И. «Круг Земной» как литературный памятник // Круг Земной. С. 597*), «при дворе было много разных скоморохов, арфистов и скрипачей» (Там же. С. 22).
- 13 Предположение о том, что вторая часть «Песни о Харальде» (строфы 13–23) — позднейшая интерполяция, сочиненная в XI–XII вв., впервые было сделано К. фон Зее в его исследовании *Studien zum Haraldskvæði* (1961). См.: *See K. von. Edda, Saga, Skaldendichtung*. Heidelberg, 1981. S. 295–310. К этой же гипотезе склоняется и другой известный исследователь «Песни о Харальде», Б.Фидьестёл. См.: *Fidjestøl B. «Har du høyrт eit dyrare kvæde?» Litt om økonomien bak den eldste fyrstediktinga // Festschrift til Ludvig Holm-Olsen på hans 70-årsdag*. Øvre Ervik, 1984. S. 69 f.
- 14 *Danakonunga sögur / Bjarni Guðnason gaf út. (Íslenzk Fornrit. XXXV)*. Reykjavík, 1982. Bls. 275.
- 15 *Íslendinga sögur og þættir. III*. Bls. 2115.
- 16 Социальный «вес» актера не мог идти ни в какое сравнение с общественным положением скальда, обычно человека из хорошего рода, что, в первую очередь, и открывало ему путь в королевскую дружину. Крайне приниженное положение актеров, поддерживаемое церковью, видевшей в них «слуг дьявола», нашло отражение в памятниках скандинавского права. Согласно «Старшему Вэстьётскому Уложению» (XIII в., Швеция), содержащему особый раздел об актерах, скоморохи и музыканты были вообще исключены из права, а тем самым и из социума. Вот как описываются «права» потерпевшего и требующего судебного разбирательства актера: «Если будет скоморох побит, это всегда должно оставаться без возмещения. Если будет скоморох ранен, тот, кто ходит со скрипкой или с дудкой, или с барабаном, нужно взять резвую телку и отвести <ее> наверх на «холм» (*bæsingar*), как полагают, особое огороженное возвышение на месте, где проходило народное собрание-тинг. — *Е.Г.*) После этого нужно сбрить всю шерсть с <ее> хвоста, а потом намазать <его> маслом. Затем ему (актеру) нужно дать свежесмазанные башмаки. Потом скоморох должен взять телку за хвост, а другой человек пусть стегнет ее кнутом.

Сможет он удержать <ее>, пусть тогда владеет этой доброй скотиной и наслаждается <ею>, как собака травой. Не сможет удержать, пусть терпит то, что он получил — позор и ущерб. Пусть никогда не просит больше права, чем выпоротая рабыня» (Цит. по: Fornsvensk läsebok / Utg. E.Noreen. Lund, 1932. S. 10–11).

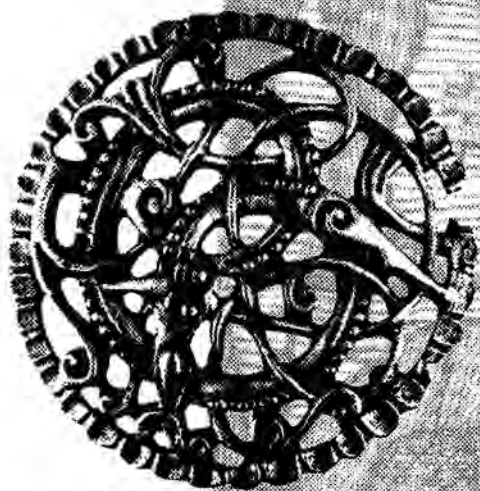
- 17 Máni значит «месяц».
- 18 Ворот мира = муж.
- 19 Перевод М.И.Стеблин-Каменского, стихи в переводе О.А.Смирницкой. Цит. по: Сага о Сверрире. Изд. подг. М.И.Стеблин-Каменский, А.Я.Гуревич, Е.А.Гуревич, О.А.Смирницкая. М.: Наука («Литературные памятники»), 1988. С. 85–86; Sverris saga / Utg. G.Indrebø. Oslo, 1981. S. 90–91.
- 20 Viðbætir við Olafs Saga hins helga // Flateyjarbok: En Samling af norske Konge-Sagaer. Christiania, 1868. III. S. 243 f.
- 21 Из этой героической песни (*Bjarkamál*), в которой Бёдвар Бьярки призывает своих товарищей, дружинников легендарного конунга Хрольва Жердинки, к их последней битве (все они пали в ней рядом с конунгом), сохранился лишь фрагмент. Содержание ее, однако, известно полностью благодаря латинскому пересказу Саксона Грамматика.
- 22 Круг Земной. С. 352.
- 23 Там же. С. 351.
- 24 Там же; ÍF. XXVII. Bls. 358.
- 25 Согласно «Саге о побратимах», излагающей тот же эпизод, Тормод почитал для себя за лучшее «умереть вместе с конунгом, чем остаться жить после него». Отчаянная храбрость скальда в этой битве проявляется, в частности, в том, что он сражался без щита и кольчуги. См.: Fóstbræðra saga // Íslendinga sögur og þættir. II. Bls. 840 f.
- 26 Круг Земной. С. 351.
- 27 Там же. С. 365–367.
- 28 Сага о Магнусе Добром // Круг Земной. С. 399. Пер. О.А.Смирницкой.
- 29 Сага о Гуннлауге Змеином Языке / Пер. М.И.Стеблин-Каменского // Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1973. С. 514.
- 30 Круг Земной. С. 319. Стихи в пер. О.А.Смирницкой.
- 31 Там же. С. 383.
- 32 Позднее, однако, как полагают, в связи с примирением Магнуса Доброго с конунгом датчан, Сигват сочинил поминальную песнь о Кнуге Могучем, «Драпу о Кнуге».
- 33 Круг Земной. С. 389.
- 34 К тому же роду принадлежал и Снорри Стурлусон, которого (главным образом на этом основании) нередко предполагают автором «Саги об Эгиле». Подробнее об этой гипотезе см.: *Bjarni Einarsson. Litterære forudsætninger for Egils saga*. Reykjavík, 1975. S. 12, 29 f.
- 35 Сага об Эгиле. С. 195.

- 36 Sigvats þáttir skálds // Fjörutíu Íslendinga þættir / Ed. Þorleifur Jónsson. Reykjavík, 1904.
- 37 О месте и функциях «отдельных вис» в сагах существует обширная литература, в которой, в частности, нередко подвергается сомнению их подлинность. Трактовка вис, сочиняемых «на случай», в качестве особого скальдического жанра также не бесспорна, поскольку, в отличие от хвалебной, хулительной или любовной поэзии, они не обладают единством содержания. Авторы настоящего исследования склонны видеть в отдельных висах не жанр, но форму, противопоставленную другой важнейшей форме скальдического стихосложения — драпе. Из работ, посвященных отдельным висам см. прежде всего: *Finnur Jónsson. Sagaernes lausavísur // Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie*. 1912. S. 1–57; *Hrúby A. Wann sprechen die Personen der isländischen Saga eine Strophe? Eine Studie zur Technik der Saga*. Wien, 1932; *Wolf A. Zur Rolle der Vísur in der altnordischen Prosa // Festschrift Leonhard C. Franz zum 70. Geburtstag / Hrsg. O. Menghin, H. M. Ölberg*. Innsbruck, 1965. S. 459–484; *Bjarni Einarsson. On the rôle of verse in sagaliterature // Mediaeval Scandinavia*. 1974. Vol. 7. P. 118–125; *See K. von Skaldenstrophe und Sagaprosa: Ein Beitrag zum Problem der mündlichen Überlieferung in der altnordischen Literatur // Ibid.* 1977. Vol. 10. P. 58–82; *Idem. Sagaprosa als Partner von Skaldenstrophem // Ibid.* 1978–1979 (pub. 1982). Vol. 11; *O'Donoghue H. The Genesis of a Saga Narrative: Verse and Prose in Kormaks Saga*. Oxford, 1991; Смирницкая О. А. Скальдические отдельные висы // Малые формы фольклора: Сборник памяти Г. Л. Пермякова. М., 1995. С. 283–298.
- 38 См.: *Fidjestøl B. Sogekvæde // Deutsch-Nordische Begegnungen / Utg. K. Braunmüller, M. Brøndsted*. Odense, 1991. S. 57–76. Наименование *sögukvæði* восходит к «Драпе о йомсвикингах», поэме оркнейского скальда XIII в. Бьярни Кольбейнссона (см.: *B II 2, 5*).
- 39 О кеннингах этого типа см. в гл. «Поэтический язык».
- 40 *Kuhn H. Das Dróttkvætt*. Heidelberg, 1983. S. 320 f.; *Vries J. de. Altnordische Literaturgeschichte*. Berlin, 1967. Bd. II. S. 49–53.
- 41 «Драпа об исландцах» здесь и далее цитируется по изданию Финнура Йоунссона: *Skj. B I* 539–545.
- 42 Сага об Олаве сыне Трюгтви. Гл. XXXIII // Круг Земной. С. 118–119.
- 43 Сага об Эгиле. С. 203–204.
- 44 Там же. С. 230.
- 45 Там же. С. 240.
- 46 Нам уже приходилось упоминать о трактовке фигуры Эгиля и его ближайших родичей по мужской линии как враждебных человеческому обществу «чужаков» (см. примеч. 78 к разделу «Мед поэзии»). С этим же может быть связано и резкое отличие в поведении Эгиля в Исландии от его поступков в Норвегии. «Чуждость» по отношению к социуму, объясняющаяся «сверхчеловеческим» происхождением представителей этого рода, обусловила их неспособность ужиться в грани-

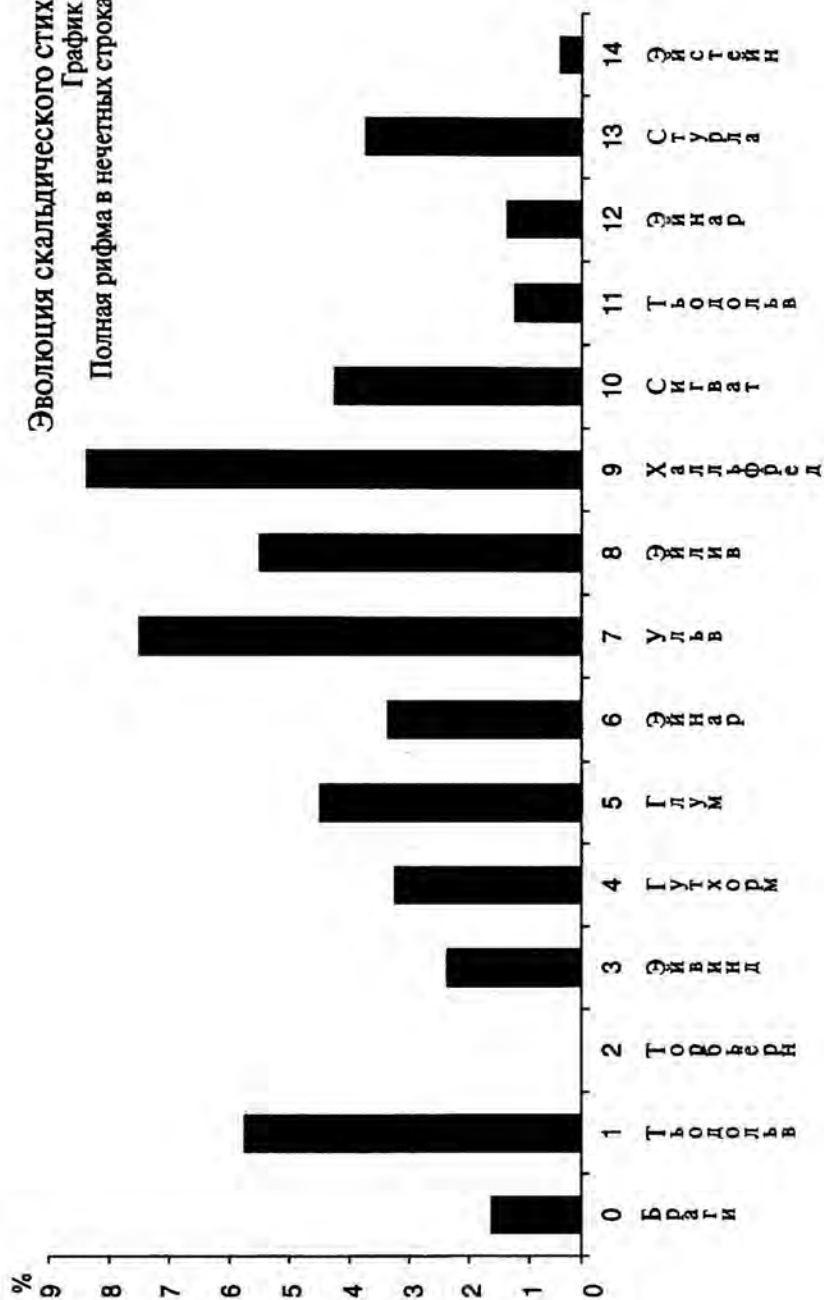
цах обустроенного человеком пространства (т.е. в Норвегии) и заставила покинуть пределы страны и переселиться в Исландию. Последняя же первоначально (в том числе и после ее заселения выходцами из Норвегии) воспринималась как «чужое» пространство, о чем красноречиво говорит употребление наречий, указывающих на направление движения из Исландии в Норвегию и обратно: *fara útan* «отправляться извне» означало путешествие из Исландии в Норвегию; напротив, наречие *út* «вовне (наружу, за границу)» — поездку из Норвегии в Исландию (ср.: *far þú til Íslands út* «поезжай “за границу” в Исландию». См.: *Cleasby R., Guðbrand Vigfusson. An Icelandic-English Dictionary. 2nd ed. Oxford, 1957. P. 669*). Поскольку же Исландия оказывается за пределами обжитого пространства, во «внешнем» мире, в ней и могут обрести пристанище, а с ним и «мир» герои, подобные Скаллагриму или Эгилу. См.: *Sørensen P.M. Starkaðr, Loki and Egill Skallagrímsson // Sagas of the Icelanders. A Book of Essays / Ed. J.Tucker. N. Y.; London, 1989. P. 156*.

- 47 Сопоставление троичной христианской социологической схемы и древнескандинавской картины общественного устройства подробно проводится А.Я.Гуревичем в книге: *Гуревич А.Я. Норвежское общество в раннее Средневековье. М., 1977. С. 274—303*.
- 48 В «Саге об Эгиле» сказано, что ее герой «выполнял обязанности го-ди». См.: *Сага об Эгиле. С. 240*.

Приложения



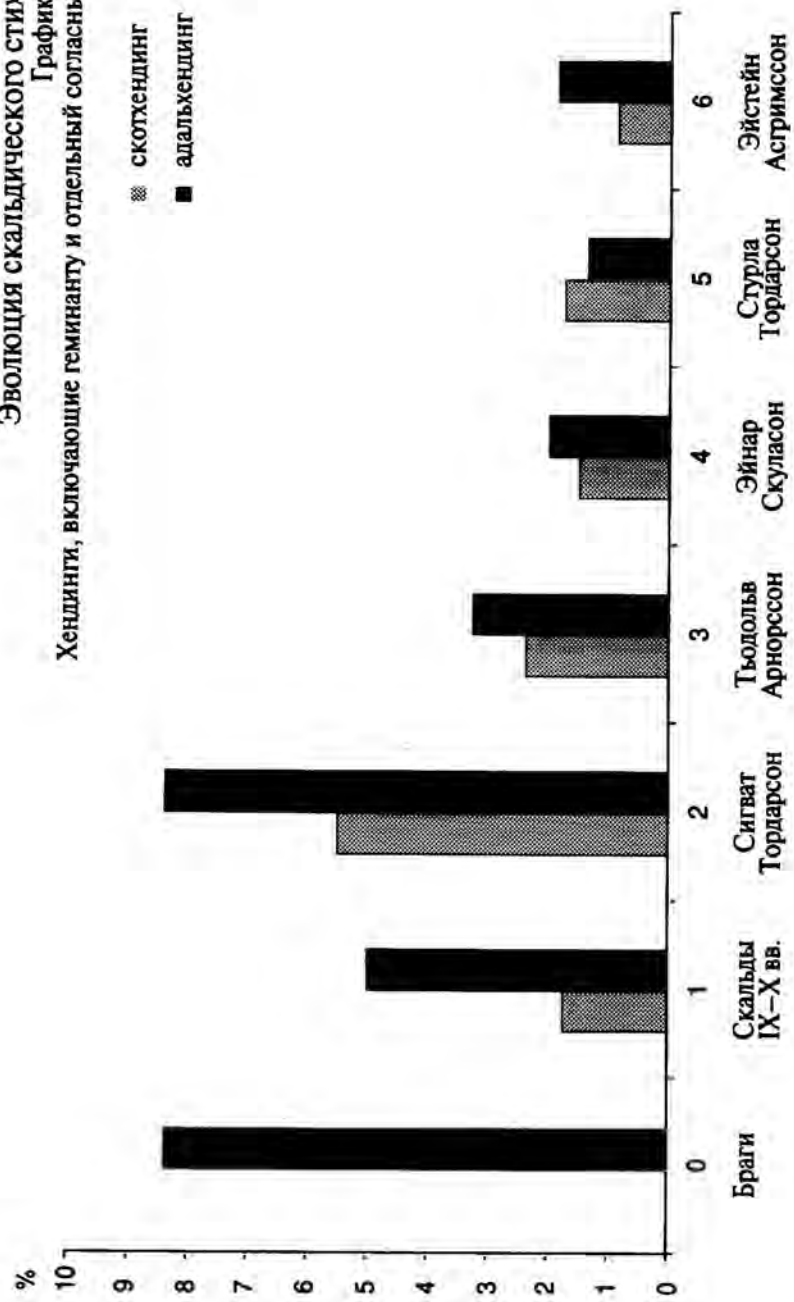
Эволюция скальдического стиха.
График 1.
Полная рифма в нечетных строках.



Эволюция скальдического стиха.

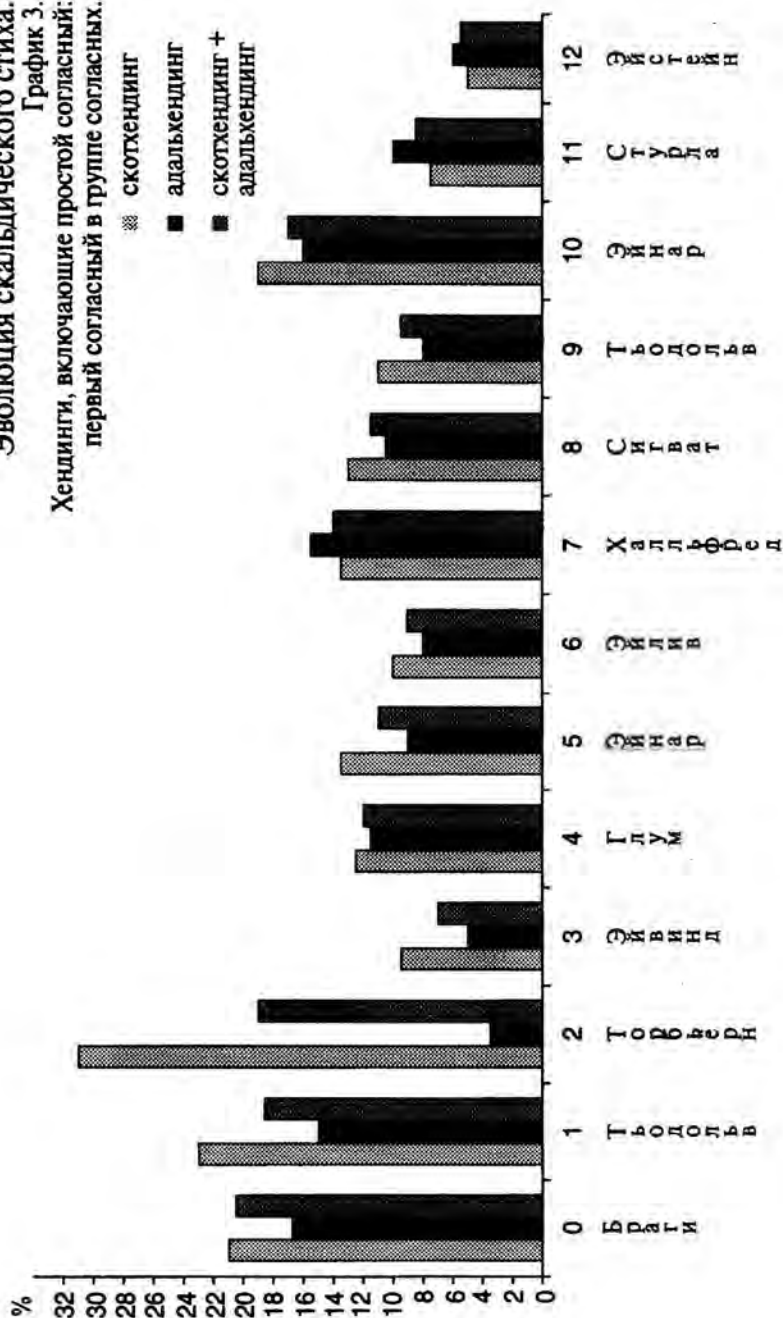
График 2.

Хендинги, включающие геминанту и отдельный согласный.



Эволюция скальдического стиха.

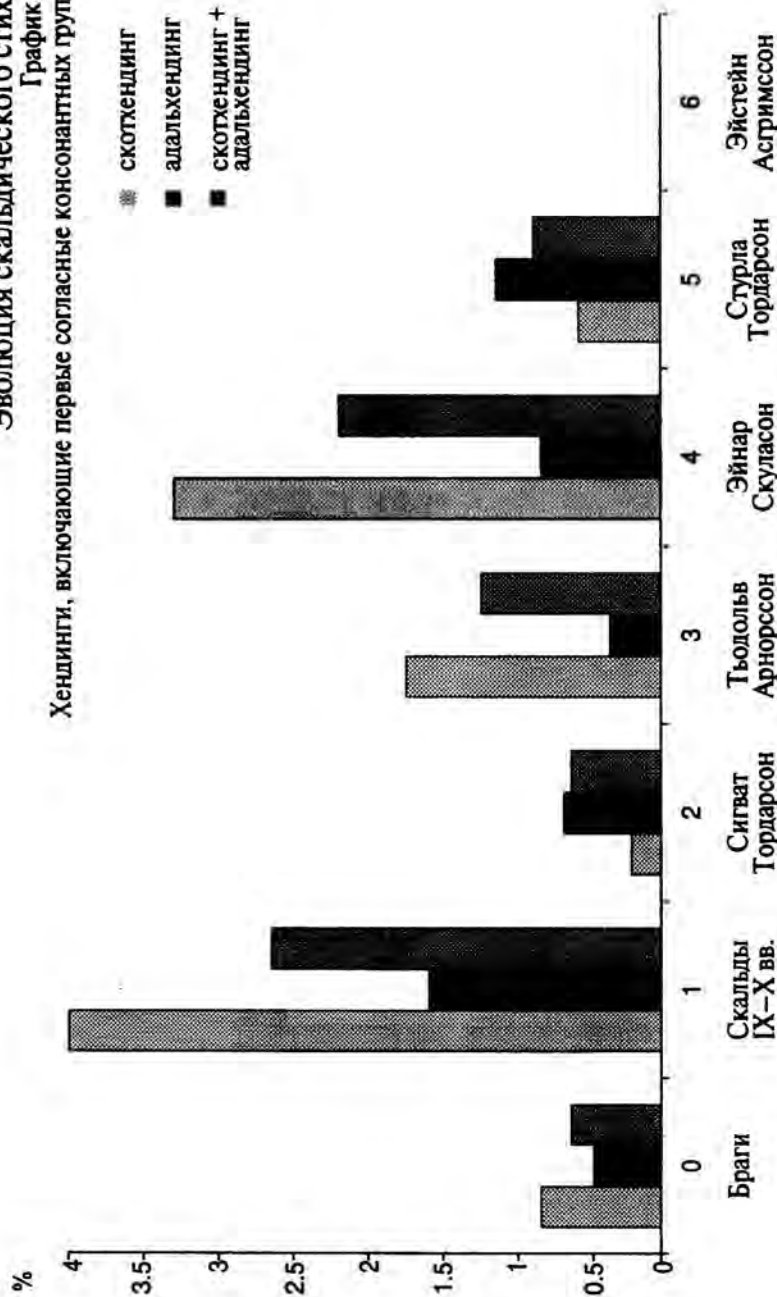
График 3.
Хендинги, включающие простой согласный:
первый согласный в группе согласных.



Эволюция скалдического стиха.

График 4.

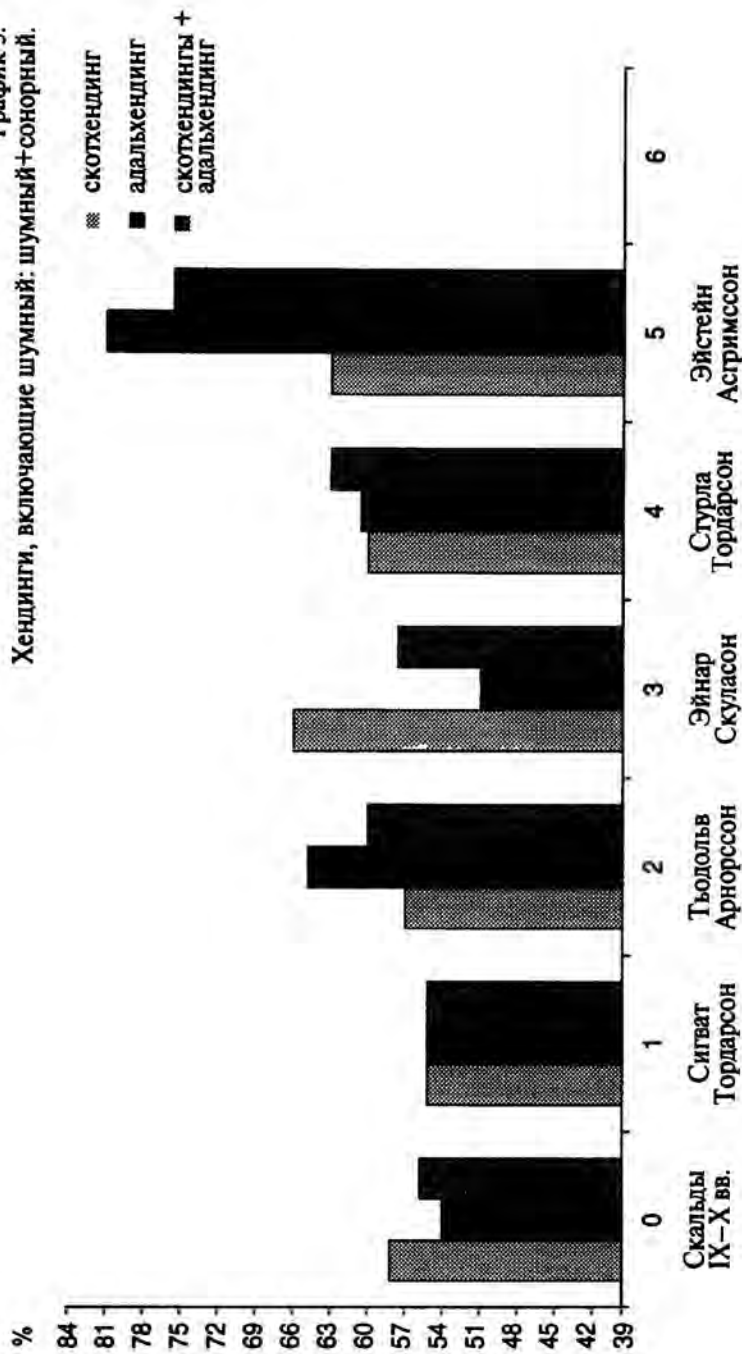
Хендинги, включающие первые согласные консонантных групп.



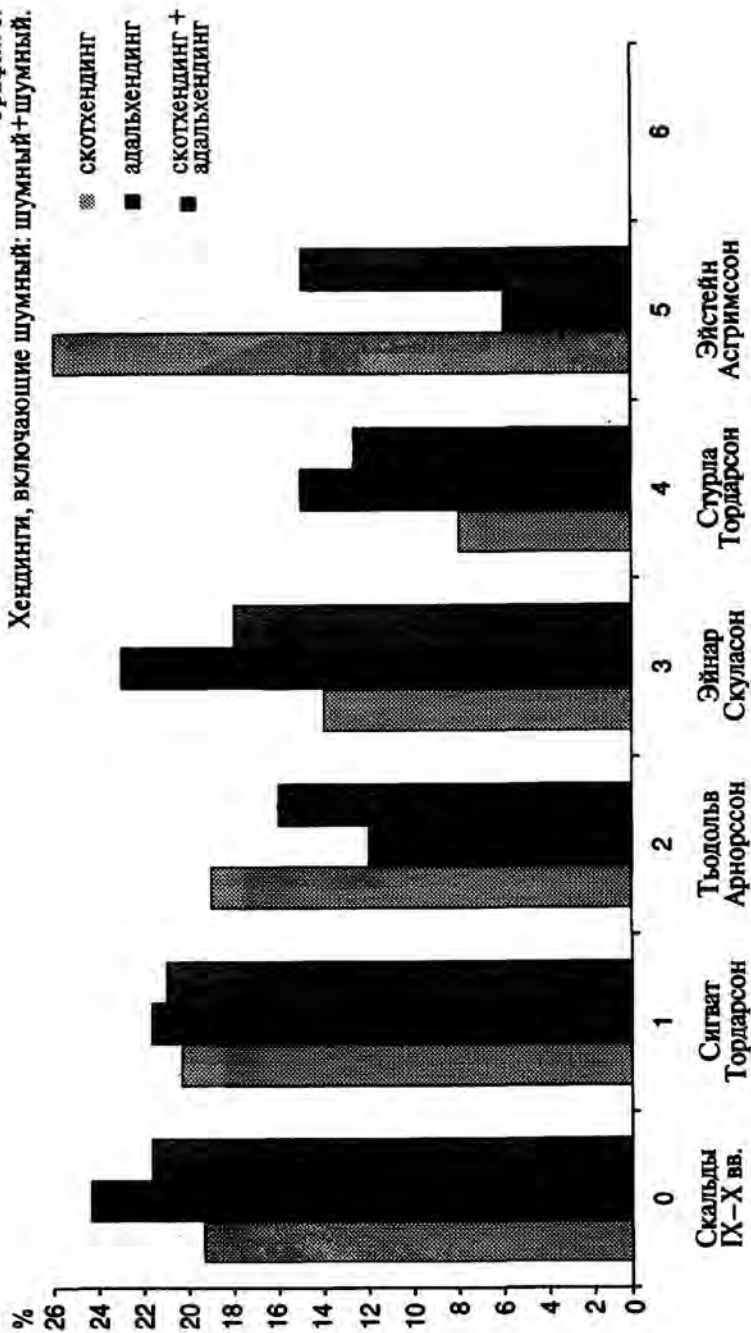
Эволюция скальдического стиха.

График 5.

Хендинги, включающие шумный: шумный+сонорный.



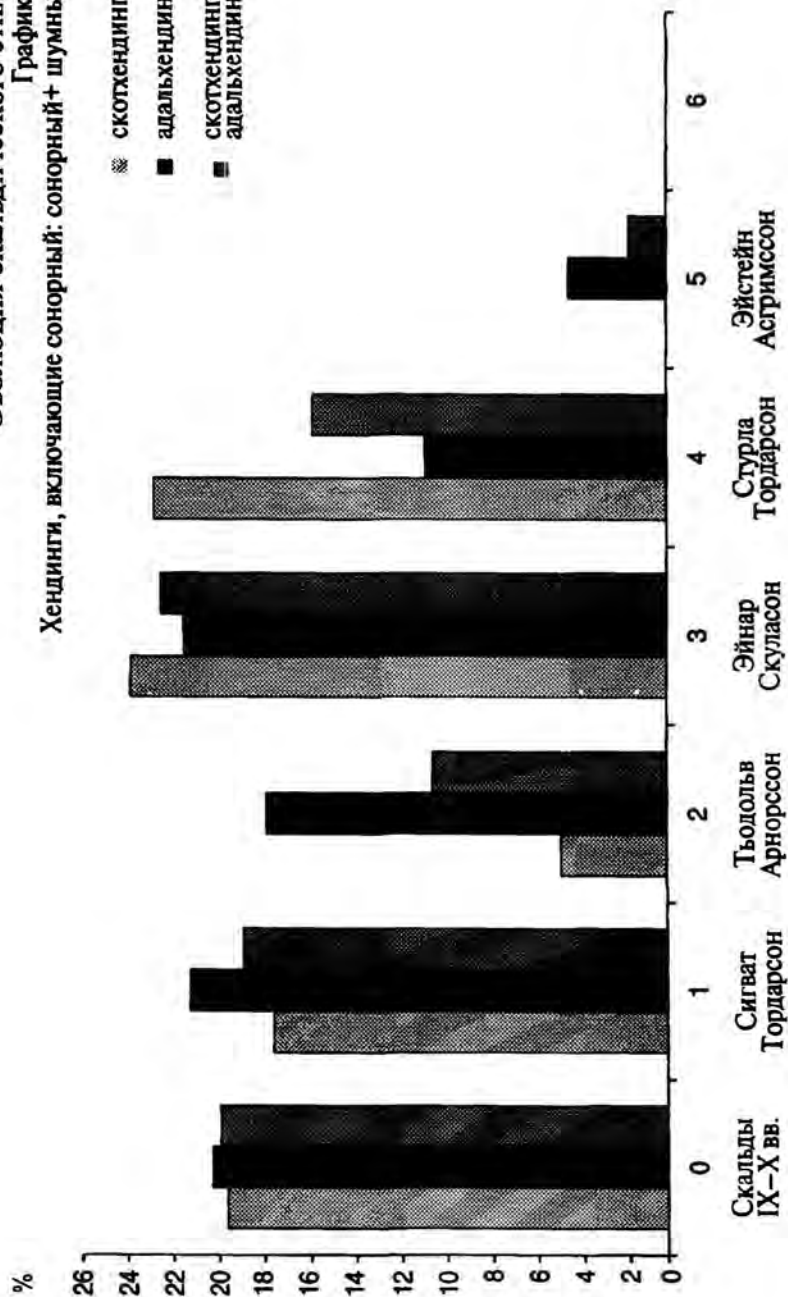
Эволюция скальдического стиха.
График 6.
Хендинги, включающие шумный: шумный+шумный.



Эволюция скальдического стиха.

График 7.

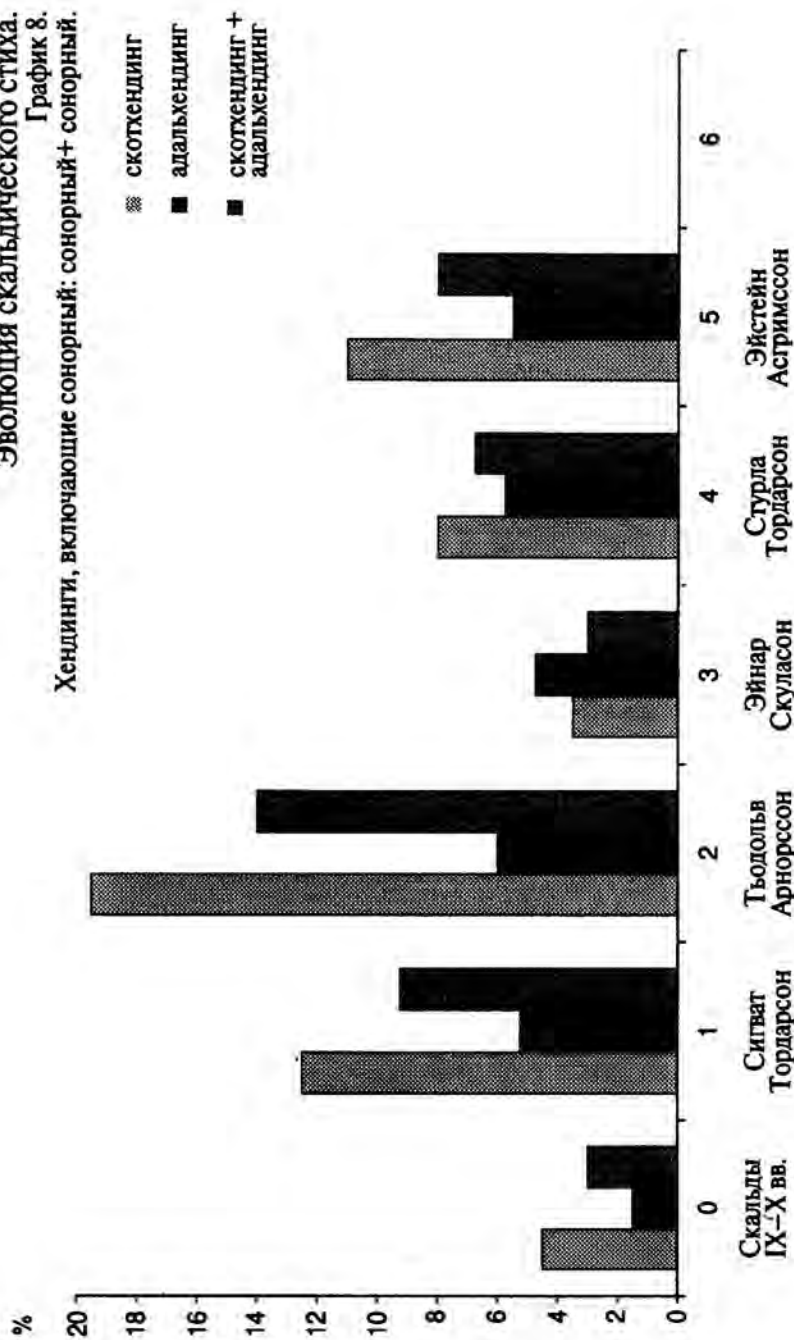
Хендинги, включающие сонорный: сонорный + шумный.



Эволюция скальдического стиха.

График 8.

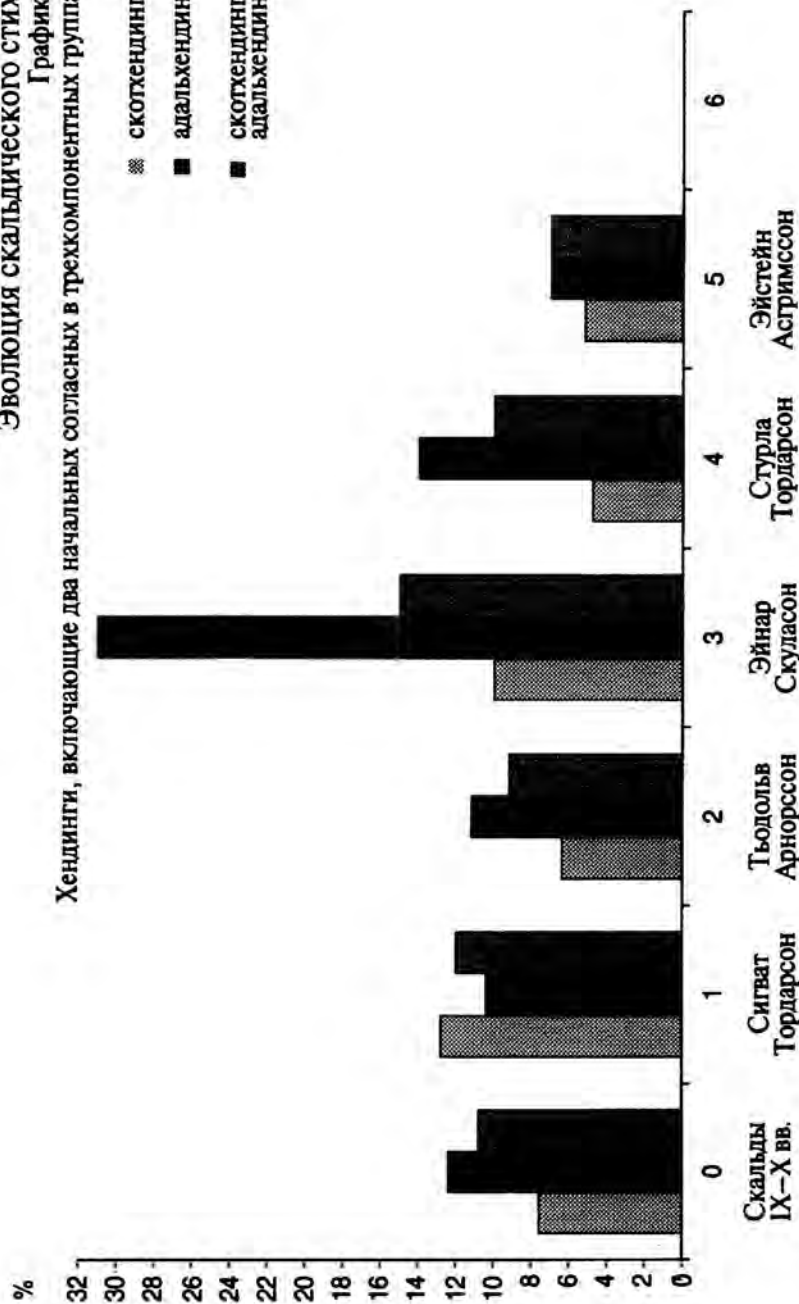
Хендинги, включающие сонорный: сонорный+ сонорный.



Эволюция скальдического стиха.

График 9.

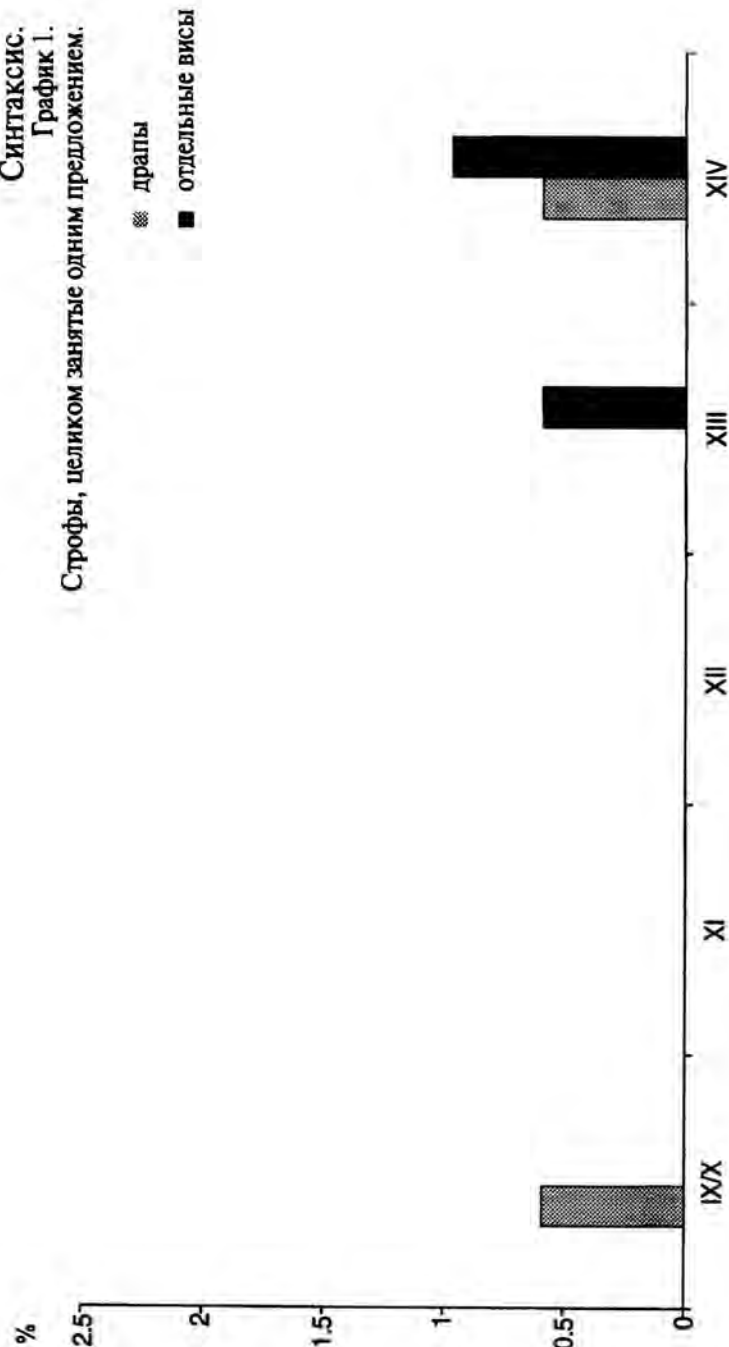
Хендинги, включающие два начальных согласных в трехкомпонентных группах.



Синтаксис.

График 1.

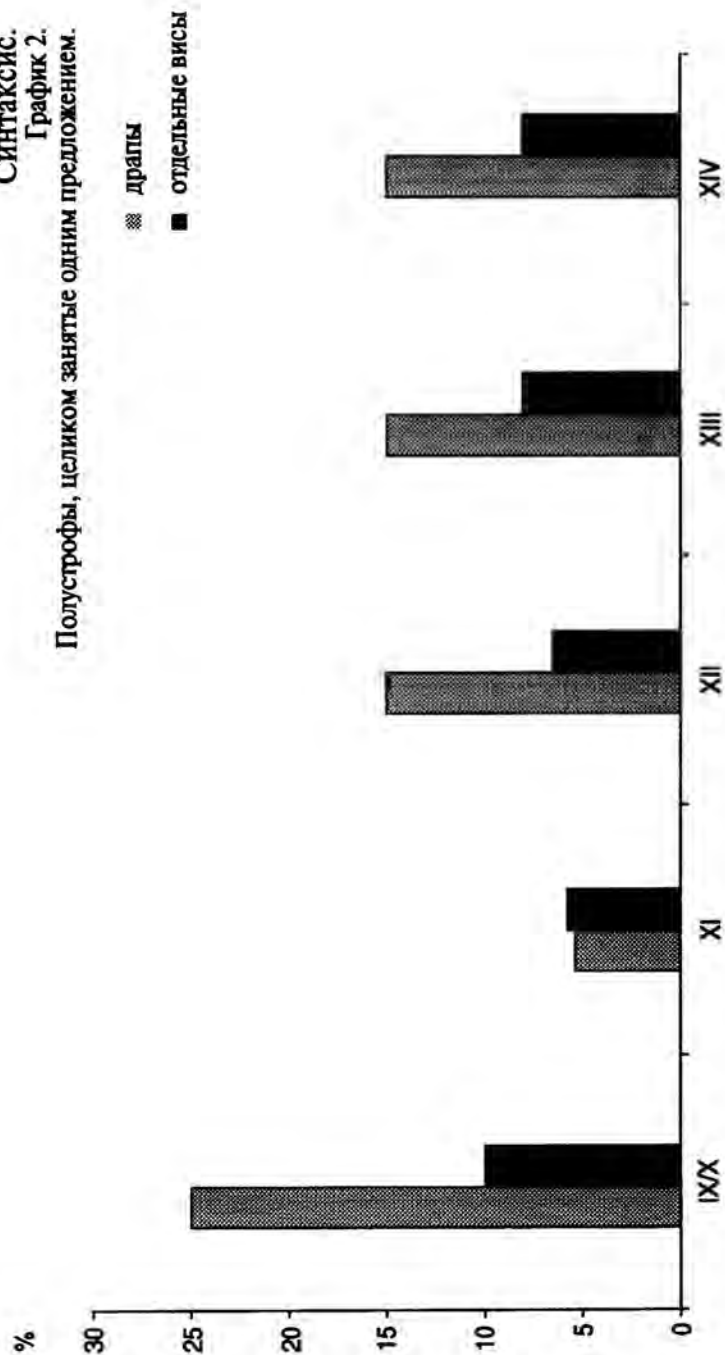
Строфы, целиком занятые одним предложением.



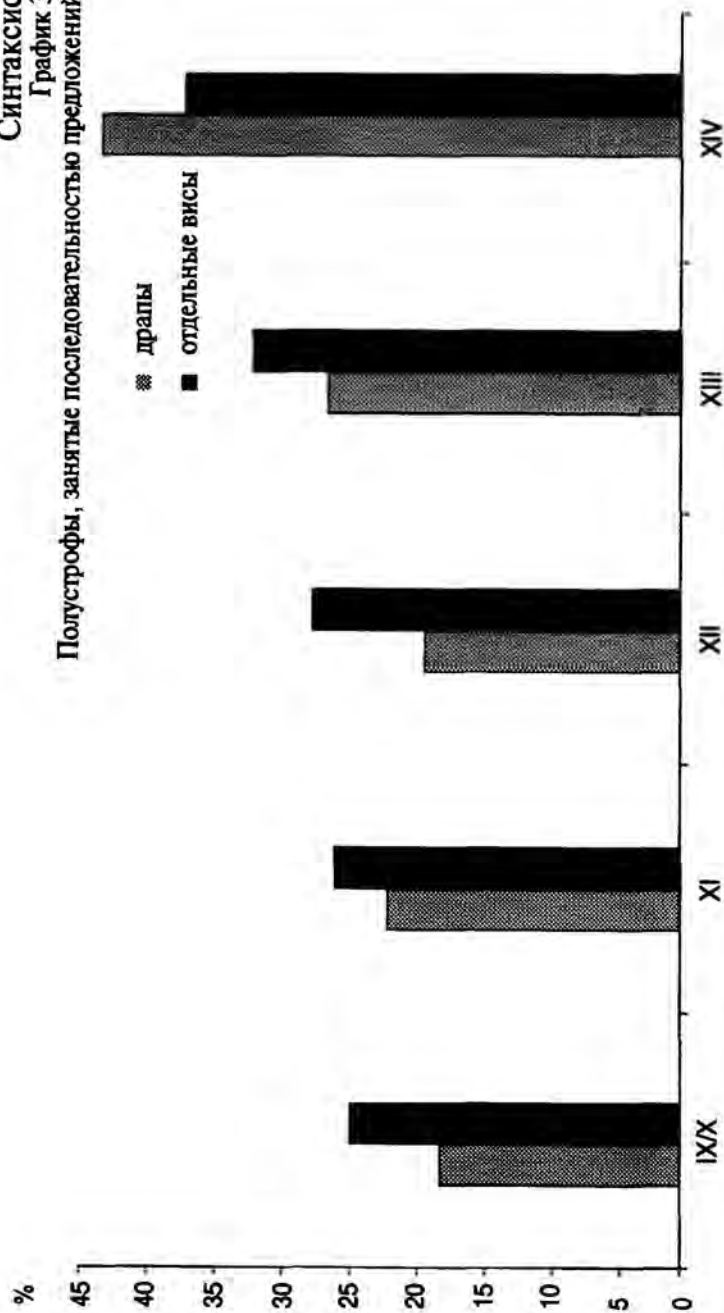
Синтаксис.

График 2.

Полустрофы, целиком занятые одним предложением.



Синтаксис.
График 3.
Полустрофы, занятые последовательностью предложений.



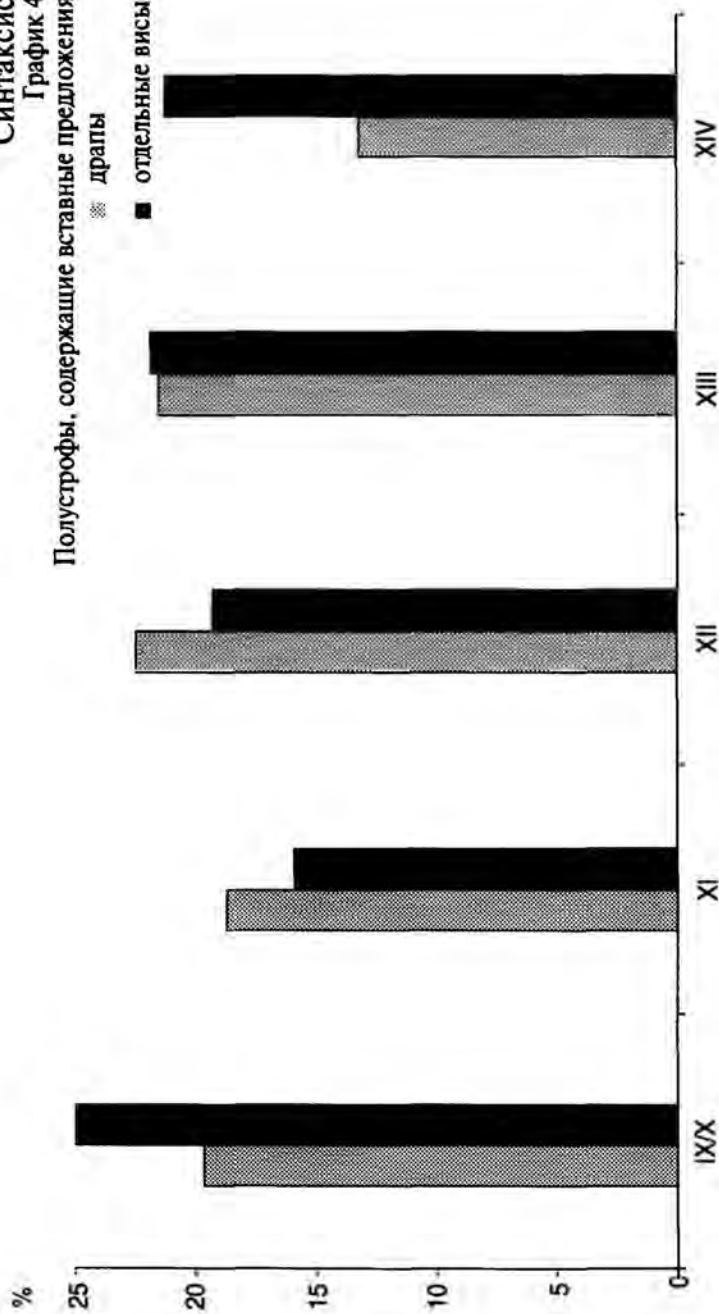
Синтаксис.

График 4.

Полустрофы, содержащие вставные предложения.

■ драпы

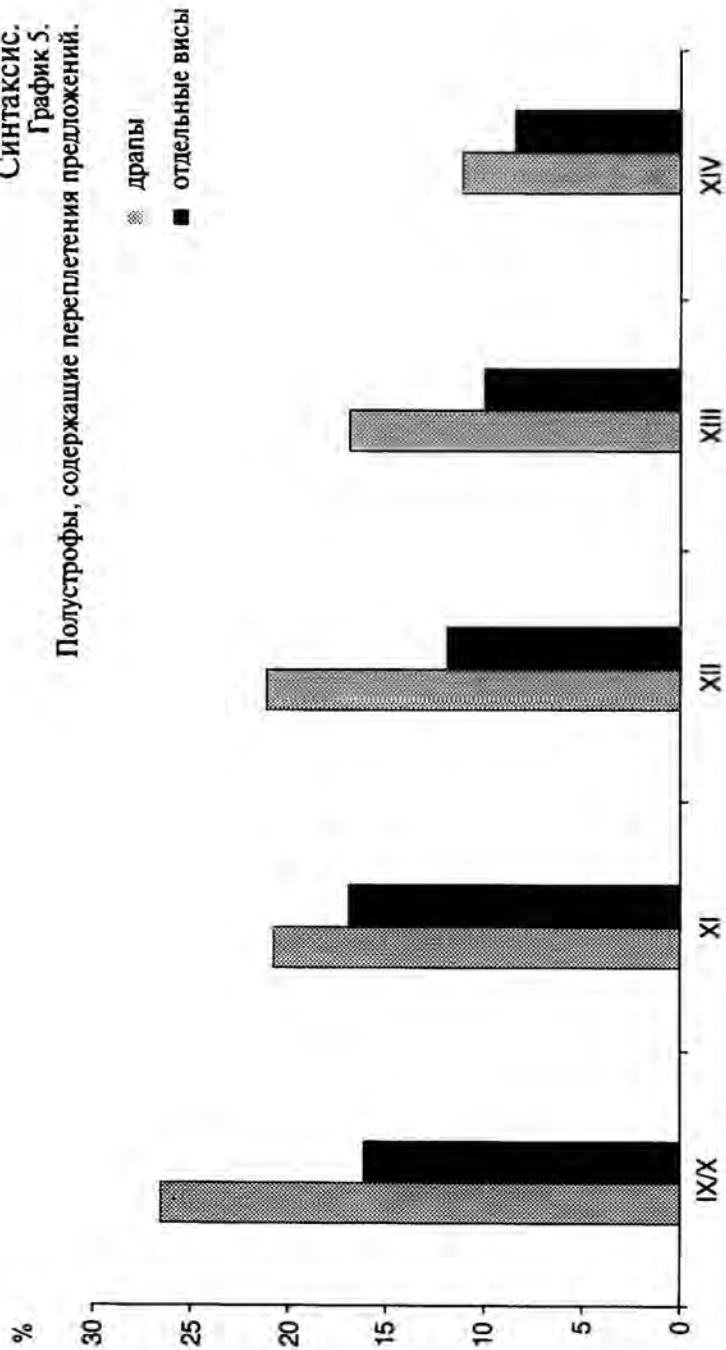
■ отдельные висы



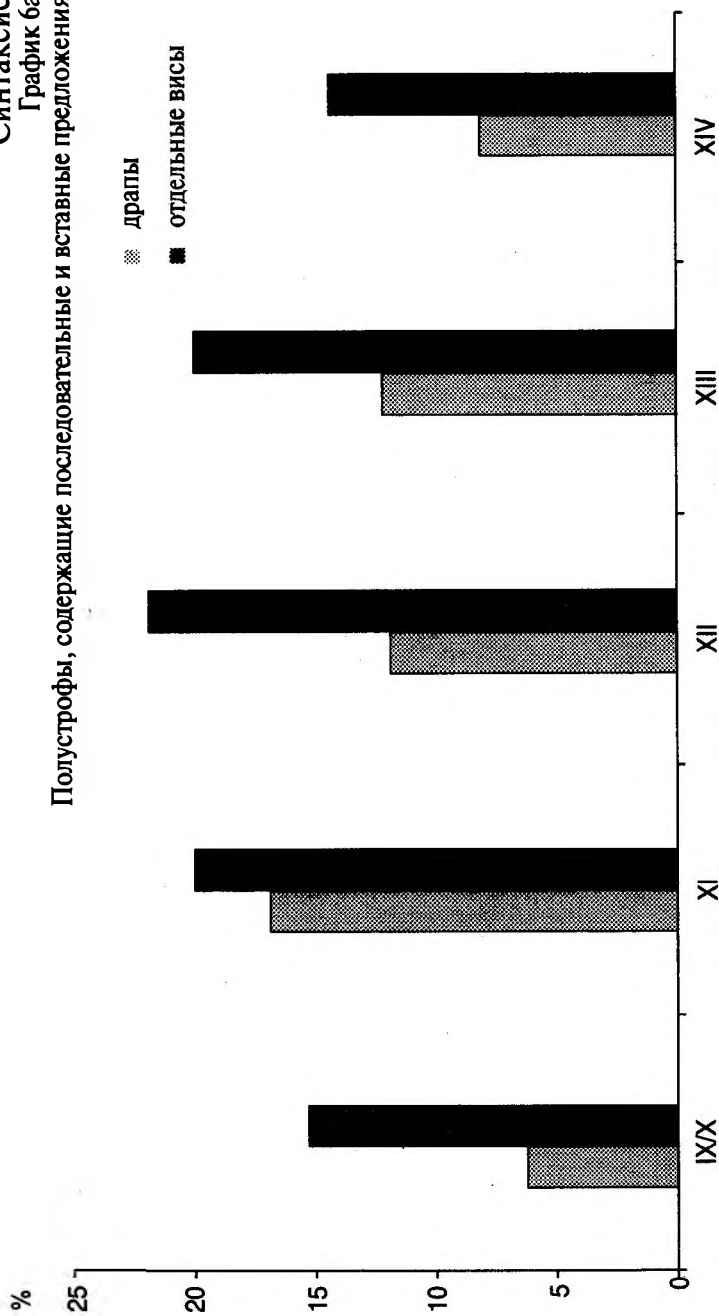
Синтаксис.

График 5.

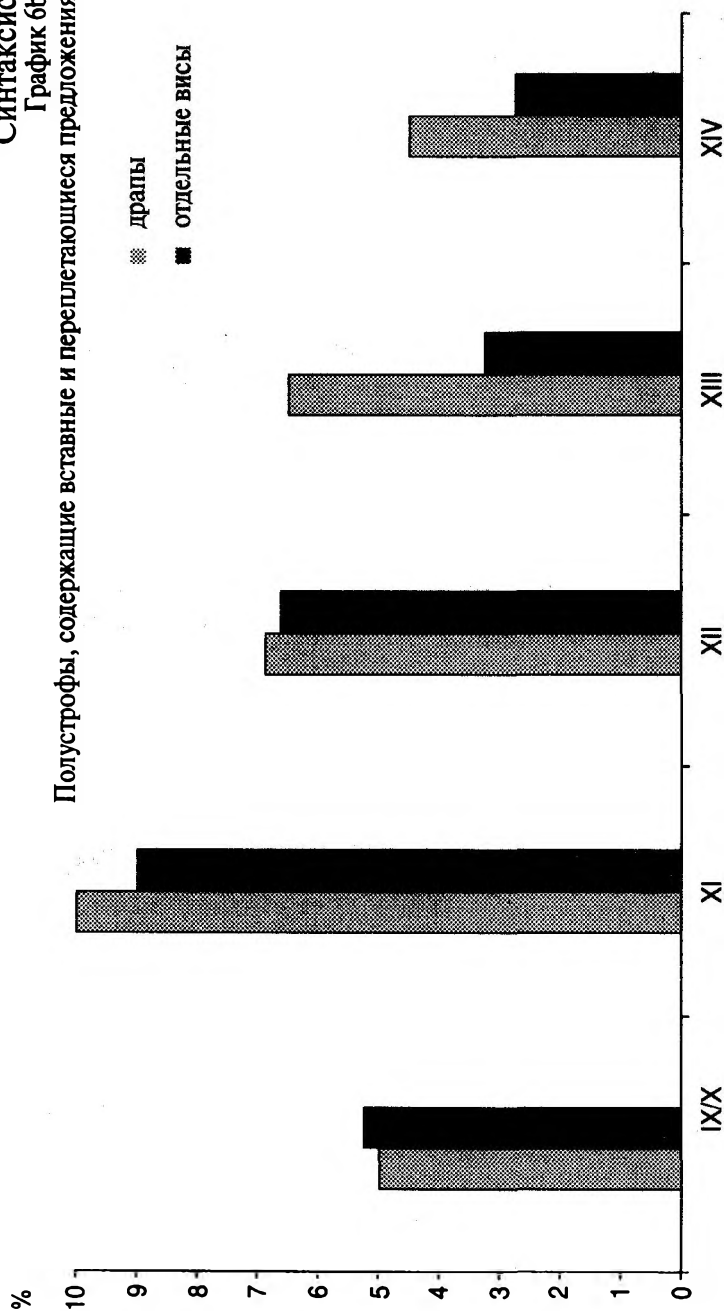
Полустрофы, содержащие переплетения предложений.



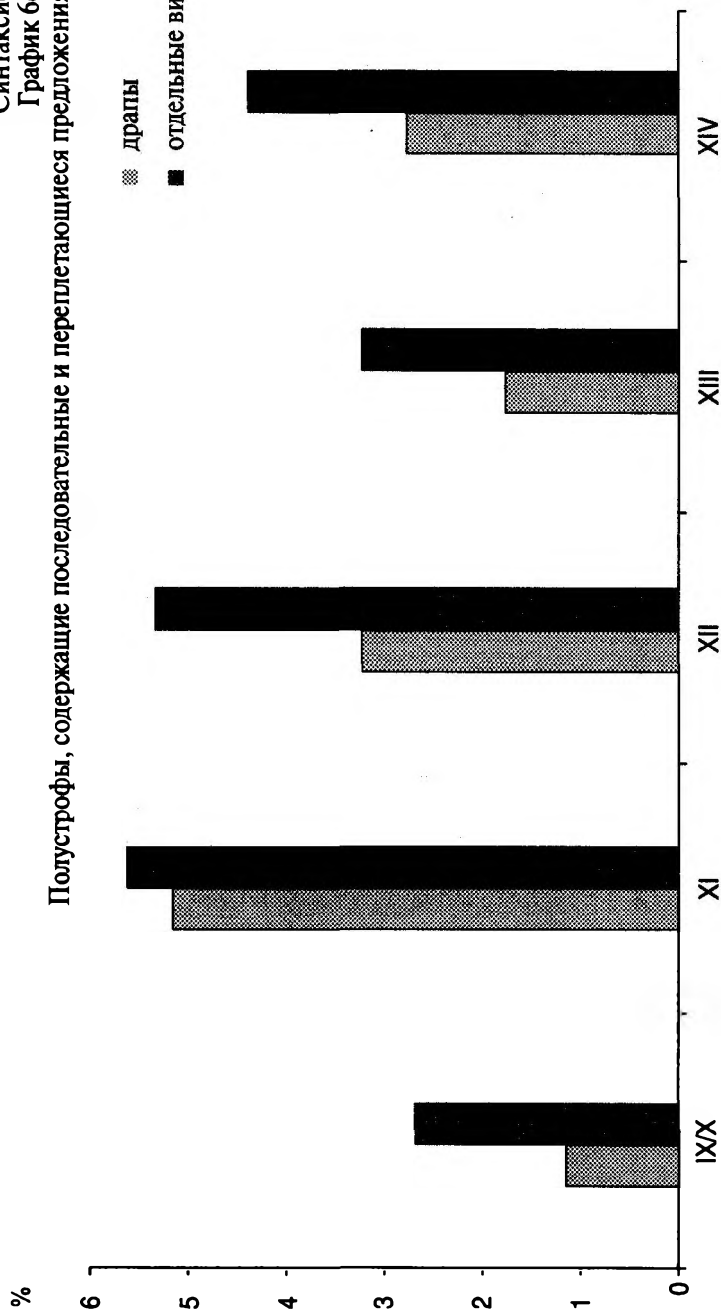
Синтаксис.
График ба.
Полустрофы, содержащие последовательные и вставные предложения.



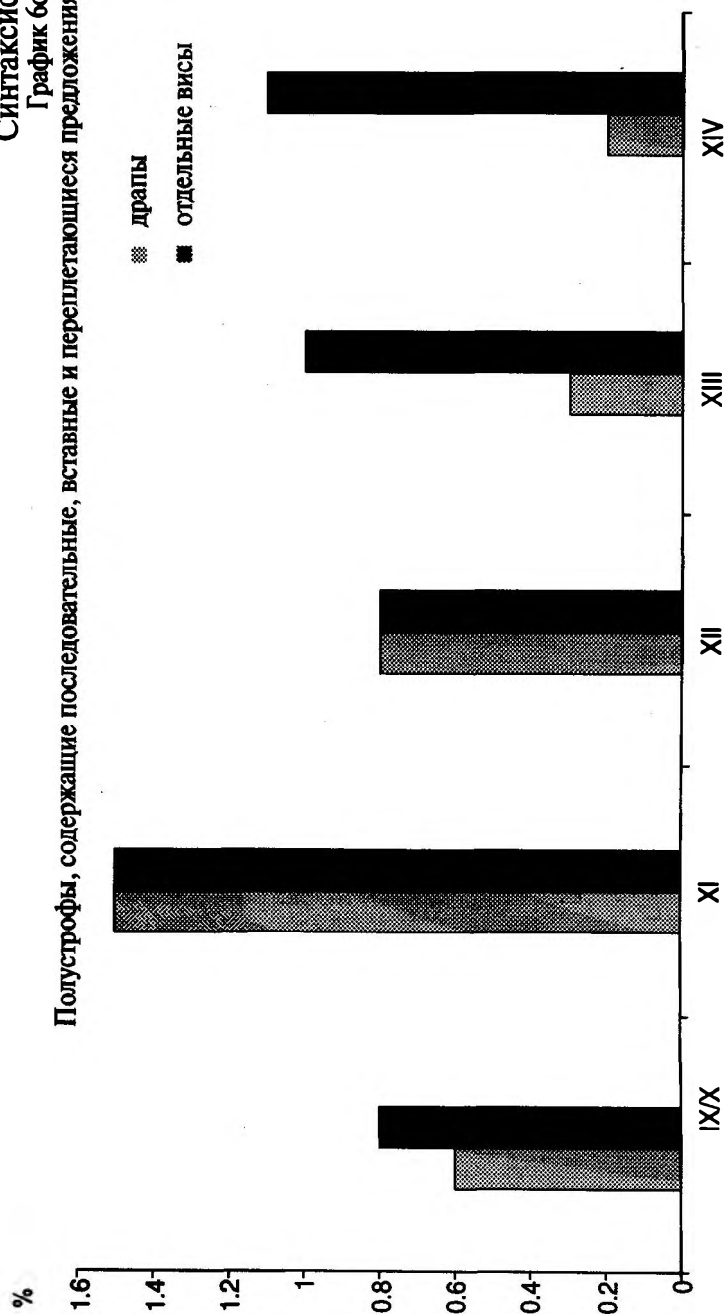
Синтаксис.
График 6б.
Полустрофы, содержащие вставные и переплетающиеся предложения.



Синтаксис.
График 6с.
Полустрофы, содержащие последовательные и переплетающиеся предложения.

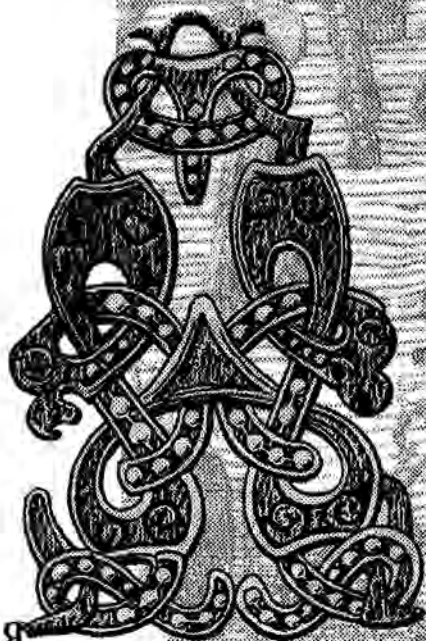


Синтаксис.
График 6д.
Полустрофы, содержащие последовательные, вставные и переплетающиеся предложения.



Часть III

Жанры



КНИГА ВТОРАЯ

Панегирическая поэзия

*Уконунга Харальда были скальды,
и люди еще помнят их песни, а также
песни о всех конунгах, которые потом
правили Норвегией. То, что говорится
в этих песнях, исполнявшихся перед
самими правителями или их сыновьями,
мы признаем за вполне достоверные
свидетельства ...*

«Круг Земной»

КОГДА СТУРЛА ТОРДАРСОН, воспользовавшись отсутствием своего давнего недруга, короля Хакона, по чьему распоряжению двадцатью годами ранее был убит его прославленный родич и учитель Снорри Стурлусон, решился наконец отправиться в Норвегию в надежде завоевать расположение конунгова сына, молодого короля Магнуса, он, по сообщению саги, не взял с собой «почти никакого имущества», однако не забыл запастись теми ценными дарами, которые и должны были помочь его примирению с норвежскими правителями, — хвалебными песнями в их честь. Успех ученого исландца при поначалу встретившем его враждебно королевском дворе превзошел все ожидания. Превосходный рассказчик и искусный скальд, — выслушав посвященную его отцу хвалебную песнь, молодой конунг сказал, что исландец «сочиняет лучше, чем сам папа», — Стурла тем не менее вряд ли

мог ожидать, что незадолго до кончины умершего в том же, 1263 г. короля Хакона именно на него будет возложена обязанность составить о нем сагу, руководствуясь «советами самого конунга и сообщениями мудрых людей»¹.

Положение придворного историографа и почетный, исходивший от государя заказ, над которым Стурла работал в течение следующих двух лет, открыли ему доступ к документам, хранившимся в королевской канцелярии. Однако в основу создаваемой им саги были положены не только письменные свидетельства дипломов и анналов из тогдашних «архивов» и устные рассказы конунговых приспешников. Как и при составлении других произведений этого жанра, в «Саге о Хаконе Хаконарсоне» наряду с названными использовались и поэтические источники, главными из которых всегда были хвалебные песни скальдов, веками складываемые ими в честь норвежских правителей.

И тут Стурла совершил поступок, едва ли вообще замеченный его современниками, однако не избежавший внимания историков литературы: он пустил в ход тот стихотворный багаж, с которым явился из Исландии искать прощения короля и дружбы его сына, но так и не смог представить на суд никогда больше не возвратившегося в Норвегию старого конунга² — собственные хвалебные песни в честь Хакона. Ибо, как оказывается, абсолютное большинство процитированных в этой саге стихотворных строф (а среди них можно встретить и стихи других скальдов из рода Стурлунгов: его дяди, Снорри Стурлусона, и его брата, Олава Тордарсона по прозвищу Белый Скальд) представляют собой не что иное, как сложенные им же самим в разных размерах, а затем им же расфрагментированные и вставленные в прозаический рассказ песни о герое саги — «Песнь о Хаконе» (*Hákonarkviða*), «Хрюнхенда» (*Hrynhenda*), «Речи ворона» (*Hrafnsmál*) и «Флокк о Хаконе» (*Hákonarflokkur*).

Разумеется, у нас нет достаточных оснований полагать, что, установив свой выбор на своих же песнях и собственноручно произведя над ними необходимую «хирургическую операцию», Стурла руководствовался теми же соображениями, что и его предшественники, авторы «королевских саг», и прежде всего создатель «Круга Земного», труд которого он, несомненно, взял за образец. Хотя возведенные в канон анонимность и объективность саги (Стурла нигде не раскрывает своего авторства и, дистанцируясь от своего «я», вводит цитаты из собственных песней традиционными: «так говорит Стурла Тордарсон в Песни о Хаконе» или «так говорит Стурла»³) — особенно если принять во внимание обращен-

ность «саги о современности» (*samtíðarsaga*) к потомкам — при желании могли бы оправдать даже сознательную литературную мистификацию, Стурла, не будучи ни участником, ни очевидцем упоминаемых в его стихах событий, вряд ли привлекал их в качестве «исторических свидетельств», призванных подтвердить достоверность сообщаемых им фактов. Если для его великого родича и предшественника хвалебная поэзия являлась тем единственным унаследованным от бесписьменной эпохи источником, который не был, по его мнению, подвержен порче при передаче в традиции и потому мог дать бесценные и незаменимые свидетельства правдивости его повествования⁴ или даже просто донести до читателя живой голос современника далеких событий, то Стурла, перебивая свой рассказ цитатами из собственных поэтических произведений, в первую очередь скорее отдавал дань жанру «королевской саги», окончательно оформившемуся к тому времени и поднятому на недостижимую высоту трудами создателя «Круга Земного» и в качестве органической составляющей включавшему в себя фрагменты скальдических панегирических песней. Уместно даже предположить — и это не раз уже делалось⁵, — что часть хвалебных стихов в честь Хакона была сочинена им специально для этой цели. При этом влияние Снорри на творчество его племянника проявлялось и в очевидном стремлении последнего наследовать ему как историографу⁶, и в нескрываемой зависимости от него как от скальда — первые три из посвященных Хакону песней продолжают одна другую по своему содержанию, а будучи сложенными в разных размерах (*квидухатте*, *хрюнхенте* и *хадарлаге*), и дополняют по форме, вместе образуя панегирический триптих, весьма напоминающий строение *Háttatal* («Перечня размеров»), трехчастной хвалебной песни, сочиненной Снорри в честь того же конунга и герцога Скули⁷, — и, наконец, в той решимости, с которой Стурла разъял на мельчайшие фрагменты собственные поэмы, с тем чтобы вставить их в создаваемую им сагу. В этом он тоже, судя по всему, следовал примеру своего учителя, пусть и с другой целью, но также разбившего на строфы и снабдившего сквозным прозаическим комментарием вышеупомянутую хвалебную песнь *Háttatal*.

Каким бы из ряда вон выходящим или даже абсурдным, с современной точки зрения, ни показался поступок Стурлы Тордарсона, пронизавшего составленную им сагу о Хаконе ссылками на собственную и частично, возможно, для нее же сочиненную поэзию, он со всей очевидностью обнажил то, что во всех остальных сочинениях этого жанра остается завуалированным прагматической ролью скальдических стихов: с определенного момента ее ис-

тории «королевская сага» уже не мыслилась без инкорпорированных в ее прозу строф — цитат из панегирических песней в честь скандинавских правителей. То, что «королевская сага» отлилась именно в такую («прозиметр»), а не в иную форму, имело и ряд весьма важных последствий для поэтического наследия скальдов.

Первое и главное из них состоит в том, что в основном благодаря «королевской саге» и была сохранена древнескандинавская хвалебная поэзия, а тем самым и большая часть доступного нам скальдического корпуса: как уже приходилось отмечать в другой связи, панегирические песни, исполнявшиеся перед государем и его дружиной, почти вовсе не цитировались в других типах памятников (важное исключение составляет лишь «Младшая Эдда», иллюстрирующая употребление скальдических имен — кеннингов и хейти примерами из хвалебной поэзии).

Однако если мы обязаны «королевской саге» едва ли не самым фактом сохранения энкомиастической поэзии, то ей же мы обязаны и формой, и степенью ее сохранности. Расчленив в своих целях поэтические произведения скальдов на отдельные строфы или короткие фрагменты, беспорядочно вставляемые от случая к случаю в их прозаический рассказ, «королевские саги» не донесли до нас целиком ни одной хвалебной песни, созданной до середины XII столетия, т. е. относящейся к ранней или классической эпохе в истории скальдического стихосложения. Показательно, что единственная дошедшая от этого времени полностью панегирическая песнь, «Выкуп головы» Эгиля Скаллагримссона, никогда не цитировалась в «королевских сагах» и уцелела только благодаря исключительности фигуры сочинившего ее скальда в рукописях посвященной ему «семейной саги». Что же касается остальных хвалебных песней, сложенных на протяжении первых трех веков существования скальдической традиции, то все изданные на сегодняшний день тексты этих поэм — суть плоды ученой реконструкции, осуществленной исследователями. Разумеется, подобная реконструкция не могла идти дальше извлечения и воссоединения разрозненных строф, рассыпанных по различным прозаическим памятникам⁸ и снабженных ссылками, указывающими на их принадлежность к конкретным песням, сочиненным теми или иными скальдами: урон, нанесенный каждой панегирической песни в ходе ее фрагментации в составе «королевских саг» и зачастую выражающийся в утрате значительной части ее текста, не может быть восполнен никакой реконструкцией.

Из сказанного, казалось бы, с неопровержимостью следует лишь один — и малоутешительный — вывод: крайне плохая со-

хранность имеющегося в распоряжении исследователей корпуса панегирической поэзии не оставляет надежды проникнуть в существо этого, несомненно, главного и древнейшего скальдического жанра. Собранная по крохам и заново составленная на основании спорных или не всегда достаточных критериев последовательность строф, то тут, то там прерываемая подчас невидимыми, но оттого не менее реальными лакунами, не позволяет судить о структуре раз и навсегда разрушенной и не подлежащей действительному восстановлению хвалебной песни.

И тем не менее у нас есть причины смотреть на возможности исследования хвалебной поэзии скальдов с большим оптимизмом. Прежде всего на основании факта принципиальной невозможности первоначального облика конкретных песней, деформированных и разобранных на отдельные строфы авторами прозаических сочинений, было бы преждевременным спешить с заключением о полной бесперспективности изучения жанра хвалебной поэзии как такового. Во-первых, хотя бы уже потому, что исландская литературная традиция наряду с дефектными фрагментами классической панегирической поэзии донесла до нас многочисленные и значительно лучше сохранившиеся образцы хвалебных стихов, созданных в XII—XIII вв. (Здесь, правда, придется сделать одну оговорку. Притом, что последние, являясь прямыми наследниками едва ли не вовсе утраченных хвалебных песней предшествующего периода, немало способствуют углублению наших знаний об этом жанре, а главное — лучшему пониманию структурных особенностей скальдической песни, так называемой драпы, нельзя упускать из виду, что данные, полученные в результате анализа поздней, сочиненной уже в христианскую эпоху и по большей части, вероятно, письменной поэзии, не могут быть механически экстраполированы на раннюю хвалебную песнь.) Во-вторых же, потому, что высокая степень традиционности и стереотипности жанра панегирика, которая явствует из всех уцелевших отрывков произведений, относящихся к периоду расцвета скальдического стихосложения, отчасти компенсирует фрагментарность существующего поэтического корпуса тем, что даже и при всех возможных индивидуальных различиях между ними позволяет представить остатки хвалебных песней как элементы единой мозаики, частные манифестации некоего общего «текста», воспроизводящие постоянный набор одних и тех же признаков.

И все-таки главная причина, позволяющая надеяться, что попытки проникнуть в существо этого древнейшего жанра могут оказаться не вполне безуспешными, пожалуй, лежит в иной плоско-

сти и состоит в непреодоленной самодостаточности и замкнутости каждой скальдической строфы. Как мы попытаемся показать в дальнейшем — и именно это послужит одной из основных тем предлагаемой главы, — в самой хвалебной песни были заложены если не действующие механизмы, то скрытые возможности ее фрагментации, которые, в первую очередь, и должны были предопределить ее судьбу в традиции. Но если так, то «историческая вина» составителей «королевских саг» перед авторами панегирических стихов, нанесших невосполнимый ущерб творениям последних, представляется уже не столь безусловной, как это могло показаться на первый взгляд, а равным образом и не столь удивительным, как он был воспринят вначале, предстает и поступок Стурлы Тордарсона, по собственному почину разобравшего на отдельные строфы сочиненные им песни в честь короля Хакона.

Как и начала скальдической традиции, происхождение ее центрального жанра — панегирической поэзии — надежно скрыто от взоров исследователей. Остается лишь предполагать, что первые едва ли были сколько-нибудь существенно отделены — и отдалены — от второго. И не только потому, что прославление, *слаго-сло-вие* (как и его противоположность, хула) — изначальная функция «ритмически оформленного», поэтического слова. Здесь уместно напомнить о лингвистическом тождестве «слова» и «славы», характерном не для одного лишь русского языка⁹: аналогичным образом и древнеисландские *tægd* и *hóðr* «слава; хвала» и *lof* «хвала» служили обычными обозначениями поэзии. Не менее важно другое — в отличие от эпоса, прославляющего деяния героев прошлого, скальдический панегирик всегда обращен к настоящему¹⁰, и его жесткая и изощренная поэтическая форма, одновременно с приписываемой ей способностью оказывать непосредственное магическое воздействие на адресата, не только увековечивая, но и увеличивая его удачу и славу, вне всякого сомнения, по необходимости должна была выполнять и еще одну функцию, а именно — восполнять недостающую эпическую дистанцию. То, что в эпосе было изначальным задано самим предметом поэзии («абсолютное прошлое»), в скалдике *творилось*, достигалось в процессе напряженного и искусного формотворчества, имевшего своей конечной целью придание ценности и прочности настоящему, преобразование его в поэтический факт¹¹. А потому, если у нас и нет прямых свидетельств того, что панегирическая поэзия и была тем первоначальным скальдическим жанром, из потребностей которого — прославление и увековечение ратных подвигов предводителей воен-

ных походов — с наступлением эпохи викингов и могла возникнуть эта новая поэтическая форма (к косвенным свидетельствам, говорящим в пользу такого предположения, следует прежде всего отнести наименование главного скальдического размера — *dróttkvætt* — «дружинный размер»), то, по крайней мере, не приходится удивляться, что сочиненные во второй половине IX в. в Норвегии и ныне существующие лишь в фрагментах хвалебные песни являются нам не только самые ранние образцы скальдического стиха, но в то же время — и древнейшие во всей германской традиции произведения панегирического жанра. Не случайно предпринятая А.Хойслером попытка отнести возникновение некоей «праформы» хвалебной поэзии к гораздо более древним временам, продиктованная сообщением Тацита о том, что германцы «до сих пор воспевают» Арминия «в своих песнях»¹², была на страницах той же книги отвергнута ее автором в пользу более правдоподобного предположения о возможности существования впоследствии утраченных героических (т. е. эпических) песней о подвигах воинственного вождя херусков, «возмутителя Германии» и победителя Квинтилия Вара, — именно как указание на этот, вероятно, некогда бытовавший эпос, скорее, и должны быть истолкованы слова римского историка¹³.

Уже древнейшие дошедшие до нашего времени фрагменты панегирических песней свидетельствуют о том, что хвалебная поэзия не была монолитна. С самого начала в ней отчетливо выделяется несколько жанровых разновидностей, каждая из которых демонстрирует особые, лишь ей присущие черты. Это — *щитовая драпа*, прославленная творением первого «исторического» скальда и легендарного зачинателя норвежской поэтической традиции Браги Боддасона «Драпой о Рагнаре» (середина IX в.), а затем поэмой его возможного младшего современника Тьодольва Хвинского «Хаустлёнг» (вторая половина IX в.); *генеалогическая песнь*, представленная знаменитым «Перечнем Инглингов», также сочиненным Тьодольвом; и, наконец, главная разновидность этого жанра — собственно *хвалебная песнь*, многовековая история которой открывается для нас «Глюмдрапой» Торбьёрна Хорнклови (начало X в.). Насколько можно судить по короткому фрагменту из «Драпы о Снефрид» Харальда Прекрасноволосого (первая половина X в.), в это же время, а не исключено, что впервые лишь несколько позже — с «Утратой сыновей» Эгиля Скаллаgrimссона во второй половине того же столетия (хронология ни в этом, ни в других случаях ни в коей мере не может свидетельствовать об относительной древности названных видов хвалебной поэзии), — в поле нашего

зрения попадает и *поминальная песнь*. Обо всех этих основных поджанрах панегирической поэзии еще будет сказано в своем месте, однако главное внимание по необходимости должно быть уделено самой распространенной ее разновидности — хвалебной песни, прославляющей подвиги здравствующего правителя, с которой скальды веками находили почет и пристанище при каждом скандинавском дворе.

Как уже приходилось говорить в другой связи, скальдическая традиция знала несколько типов хвалебных песней (*kvæði*), каждый из которых носил особое название. Подобно эддическим песням, скальдические поэмы, сочиненные в фюрнюрдислаге или в квидухатте, являвшемся прямым наследником главного эпического размера, как правило, именовались *kviða* (*kviðuháttir* и значит «песенный размер»). Судя по немногим сохранившимся произведениям этого типа (к их числу относится и знаменитая «Песнь об Аринбьёрне» (*Arinbjarnarkviða*) Эгиля Скаллаграмссона), метрическая форма и должна была служить единственным основанием для отнесения песни к разряду *kviða*.

Иначе обстояло дело с многочисленными хвалебными песнями, сложенными в собственно скальдических размерах, и прежде всего в дротткветте и его разновидностях. Все они независимо от присущей им метрической формы и — как будет показано ниже — в соответствии со своей структурой подразделялись на *драпы* и *флокки*. В противоположность флокку, циклу вис, связанных одной темой (*flokkr* — «группа», в том числе — «группа людей, отряд»), драпа должна была включать в себя особый формальный элемент, так называемый стев (припев). В «Перечне размеров» Снорри упоминается, правда, «драпа без стева» (*drápan steflausa*), сочиненная скальдом Торвальдом Вейли в изобретенном им же самим размере *skjálfhent* («дрожащий размер»), однако никаких следов этой песни, имевшей и еще одно, столь же неподходящее для скальдической поэмы название — *kviðan skjálfhenda* (как здесь уже было сказано, наименование *kviða* применялось лишь к песням в эпических размерах, к которым *skjálfhent* не относился), не сохранилось. Вполне вероятно, однако, что оба эти «отдававшие» бессмыслицей названия поэмы Торвальда Вейли, в которых, подобно характерным для скьяльвхента близко сходящимся в начале строки аллитерациям¹⁴, сталкивались несовместимые понятия, по замыслу скальда, должны были производить комический эффект, соответствующий ситуации ее сочинения. Согласно комментарию создателя «Перечня размеров», Торвальд Вейли и его спутники потерпели кораблекрушение и тряслись от холода, оставшись без

теплой одежды, тогда-то этот скальд и сложил песнь в приличествующем случае «дрожащем размере»¹⁵.

Никаких других рассказов о драпах, в которых бы изначально отсутствовал стев, до нас не дошло¹⁶. Напротив, судя по сообщениям саг, стев являлся тем неперменным признаком драпы, без которого любая скальдическая песнь автоматически теряла право носить это название и могла рассчитывать лишь на наименование «висы» (vísur) или «флокк». Драпа, однако, ценилась гораздо выше цикла вис, даже если последний и представлял собой хвалебную песнь, и поэтому сочинение флокка вместо ожидаемой драпы могло обернуться для скальда серьезными неприятностями. Яркое свидетельство тому — известный эпизод из «Круга Земного» («Сага об Олаве Святом»), описывающий обстоятельства, при которых Торарин Славослов сложил свой «Выкуп головы», драпу в честь датского конунга Кнута.

Снорри рассказывает, что Торарин «жил тогда у Кнута Могучего и сочинил о нем флокк. Узнав, что Торарин сочинил о нем флокк, конунг разгневался и велел, чтобы на следующий день, когда он будет сидеть за столом, Торарин исполнил ему драпу. А если Торарин этого не сделает, то его повесят за то, что он посмел сочинить о Кнute конунге только флокк»¹⁷. Тогда Торарин сочинил стев и вставил его в этот флокк, а потом прибавил еще несколько вис. Стев был таким:

Кнут — земных хранитель
Царств, Христос — небесных.

Кнут конунг наградил его за эту драпу пятьюдесятью марками серебра. Эту драпу называют Выкуп Головы»¹⁸.

На основании этой истории может возникнуть впечатление, что преобразование флокка в драпу потребовало не одного, а двух «приращений»: внесения в него стева и увеличения объема песни, ради чего скальдом и были сочинены дополнительные строфы. Однако, чем бы ни руководствовался Торарин, «продлевая» песнь (естественно было бы предположить, что для спасения своей головы и примирения с конунгом ему вряд ли было достаточно, никак не обновляя стихов ранее сочиненной им поэмы, только лишь придать ей форму драпы, разделив стевом), не стоит, как это иногда бывает, спешить с выводом о том, что драпа и флокк различались как «длинная» и «краткая» хвалебные песни. Этому противоречат не менее красноречивые факты. Известно, например, что единственная ранняя хвалебная песнь, сохранившаяся полностью, — «Выкуп головы» Эгиля состоит всего из 20 строф. Сложить драпу

такой длины посоветовал Эгилю его друг Аринбьёрн, сославшись при этом на прецедент в собственном роду: «Я советую тебе не спать ночь и сочинить хвалебную песнь конунгу Эйрику. Хорошо, если это будет песнь в двадцать вис с припевом (*drápa tvítug*), и ты сможешь сказать ее утром, когда мы придем к конунгу. Так же поступил Браги, мой родич, когда вызвал гнев шведского конунга Бьёрна. Он тогда сочинил ему в одну ночь драпу в двадцать вис, и за это ему была дарована жизнь» (*Saga об Эгиле*, гл. LIX).

Даже если предположить, что от песни, сочиненной за одну ночь, трудно было бы ожидать большего и к ней вполне могли предъявляться несколько «заниженные» требования, придется признать, что оба эти «выкупа головы» считались полноценными драпами и в качестве таковых возымели действие, отведя беду от их создателей. Все другие песни классического периода дошли до нас лишь в фрагментах, и потому судить об их первоначальной форме не представляется возможным, для сравнения можно привести лишь некоторые данные. Так, самый большой из известных фрагментов, уцелевшие части «Недостатка золота» Эйнара Звона Весов содержат 37 строф, отрывок из «Драпы с шестью стевами» Тьодольва Арнорссона — 35 строф, а фрагменты из «Драпы о Торфинне» Арнора Скальда Ярлов и «Флокка о Магнусе» того же Тьодольва насчитывают каждый по 25 строф: как видим, флокк мог быть длиннее иной драпы. Сохранившиеся целиком поздние драпы, как правило, весьма велики по объему (в XIV в. они могли достигать уже сотни строф), однако им, по-видимому, не многим уступали в длине и циклы вис. В одной из редакций «Саги об Иоанне Апостоле» (*Jóns saga postola*, IV) рассказывается о песни, которую сложил о евангелисте Кольбейн Тумасон (ум. 1208 г.). Он назвал ее «Висы о Йоуне» (*Jons visur*), «потому что это сочинение не было разделено стевом (*þviat verki sa er eigi stefsettr*), но все же песнь была такая длинная, что в ней было сорок строф и еще семь сверх того»¹⁹. Итак, если протяженная песнь и ассоциировалась прежде всего с драпой (что вовсе не мешало скальдам сочинять не менее длинные песни иной формы), право на такое название она могла получить лишь будучи разделена стевом.

Из сказанного следует, что ценность драпы определялась не ее большим, нежели это было обычным для цикла вис, размером или какими-либо особенностями содержания, которые отличали бы ее от флокка (в противном случае хвалебную песнь этого типа нельзя было бы преобразовать в драпу), но исключительно наличием «стева». На то, что последний был не только неотъемлемым признаком драпы, но ему даже могла приписываться роль своеобраз-

ного ее представителя, указывает уже упоминавшаяся ранее и столь характерная для исландской прозы и особенно «саг об исландцах» манера цитировать хвалебную поэзию скальдов, когда из всей сочиненной скальдом драпы приводился один только стев. Из «Саги о Халльфреде», например, мы узнаем о том, что, когда Халльфред узнал о гибели своего крестного и патрона, норвежского конунга Олава Трюггвасона, он «сочинил драпу об Олаве, и в ней был такой стев:

Norðr- eru öll of orðin
auð -lond at gram dauðan.
Allr glepsk friðr af falli
flugstyggs sonar Tryggva.

(В I 154, 19)

Все северные земли опустели
после смерти князя.
Мир нарушен гибелью
неустрашимого сына Трюггви»²⁰.

Аналогичное замещение панегирической песни стевом нередко можно встретить и в контекстах, как будто бы располагающих к более подробному цитированию хвалебных стихов, — в эпизодах саг, не просто сообщающих о факте создания тем или иным скальдом драпы в чью-то честь, но инсценирующих момент ее исполнения перед конунгом и его дружиной. По прибытии в Лундунаборг (Лондон), где правил в то время конунг Адальрад, Гуннлауг «тотчас отправляется к конунгу и приветствует его учтиво и почтительно. Конунг спросил его, из какой он страны. Гуннлауг ответил ему. “Я потому, — продолжал он, — искал встречи с вами, государь, что сочинил вам хвалебную песнь и хотел бы, чтобы вы ее выслушали”. Конунг сказал, что он охотно ее выслушает. Тогда Гуннлауг произнес эту хвалебную песнь четко и торжественно. В ней был такой стев:

Herr sésk allr ens orva
Englands sem goð þengil
ætt lýtr grams ok gumna
gunnbráðs Aðalráði.

(В I 184, 1)

Все воинство в страхе стоит
перед князем Англии, как перед Богом;
весь род быстрых в битве вождей и
людей склоняется перед Адальрадом.

Конунг поблагодарил его за песнь и в награду за нее дал ему пурпурный плащ, подбитый лучшим мехом и отделанный спереди золотом. Он сделал Гуннлауга своим дружинником, и Гуннлауг оставался у конунга всю зиму и пользовался большим почетом» (*Сага о Гуннлауге Змеином Языке*, гл. IX)²¹.

Едва ли приходится сомневаться в том, что явное предпочтение, оказываемое стеву при цитировании хвалебной поэзии скальдов, прежде всего указывает на некую особую роль, которую он играл в драпе. Между тем, эта роль как будто бы не проистекает ни

из содержания, ни из формальных свойств стева. Что касается содержания, то оно обычно отвечало теме и характеру драпы и, по крайней мере на первый взгляд, мало отличалось от того, о чем говорилось в ее строфах²². Точно так же и по своей метрической организации стев ничем не выделялся в общем потоке стихов, образующих данную песнь, но, как и все они, воспроизводил избранный скальдом размер, легко вписываясь при этом в жесткие рамки восьмистишной строфы, в которой он никогда не занимал пространства, превышающего ее половины — хельминга.

Что же в таком случае делало стев маркированным компонентом хвалебной песни, способным, если верить традиции, придать совершенно новое качество группе вис, связанных определенной темой, превратив ее в полноценную драпу, — иными словами, в чем состояла его «преобразующая» функция?

Определяя драпу как «скальдическую песнь с припевом», мы в своем стремлении перевести на общепринятый язык и в двух словах объяснить один из ключевых терминов древнескандинавской поэтики невольно подменяем понятия: «стев» — это, конечно же, не «припев», или «рефрен», хорошо знакомый по фольклорной песенной или балладной традиции. Не случайно в Исландии припев, сопровождающий каждую строфу баллады (по-исландски именуемой *fornkvæði* — «древней песней») и, в противоположность самой песне, произносившийся не запевалой, но хором танцующих, которые оказывались тем самым «соучастниками» ее исполнения (как правило, такой рефрен мог быть и вовсе не связан с содержанием баллады, нередко представляя собой лирическое восклицание и обычно отличаясь от остальных ее строф и по форме), имеет и совсем другое название — *viðkvæði*.

Однако у стева не много общего и с припевом иного типа, отнюдь не обусловленным характером хорового исполнения «народной песни» (если воспользоваться наименованием баллады, введенным Гердером) и вообще не имеющим прямого отношения к фольклору, — с рефреном, который иногда использовали сами скальды, создавая произведения, не считавшиеся и на деле не являвшиеся драпами. Именно таков рефрен в «Висах радости» (*Gamanvísur*, 1040 г.) Харальда Сурового, сочиненных им во время его поездки в Хольмгард (Новгород)²³. Каждая из четырех сохранившихся строф этого цикла — согласно сагам о Харальде их было 16 — заканчивается одним и тем же двустишием («фьордунгом»): *þó lætr Gerðr í Gørðum / gollhrings við mér skolla* «Однако Герд золотого запястья (= женщина; имеется в виду Эллисив — Елизавета Ярославна, ставшая затем женой Харальда) / из Гардов (= Руси) от-

вергает меня» (В I 328—329). В отличие от балладного рефрена и подобно скальдическому стеву, этот повторяющийся фьордунг формально ничем не отличается от остальной части строфы и, как и она, воспроизводит метрическую схему и все каноны классического дротткветта. Одновременно с этим он, однако, представляет собой сугубо формальное приращение к тексту вис, не имея решительно никакого отношения к их содержанию. Последнее не было полностью противопоставлено и скальдическому стеву, не всегда (примером могут служить «щитовые драпы») напрямую соотносенного с текстом песни. И тем не менее сходство рефрена «Вис радости» со стевом на этом и кончается: как явствует из сохранившегося отрывка и сообщений саг о Харальде Суровом, одна из которых записана в «Круге Земном», а другая — в «Гнилой Коже», по одной версии *все*, а по другой *большинство* вис этого цикла имели «одно заключение» — *eitt niðrlag*²⁴, чего никогда не могло бы быть в драпе, где стев сопровождал не все и даже не большинство, но лишь *некоторые* строфы песни, и притом только те из них, которые были расположены в ее *средней части*. Неудивительно поэтому, что заключительные фьордунги в «Висах радости» и именуются авторами жизнеописаний Харальда иначе — не *stef*, но *niðrlag*.

Между тем, скальдическая традиция показывает, что не только цикл вис мог сопровождаться рефреном, инкорпорированным в каждую из его строф, которые благодаря этому оказывались «спаянными» в единое целое: аналогичным образом могла быть устроена и большая песнь, не считавшаяся драпой. Пример такой песни — знаменитые «Речи Вороны» (*Krákumál*, XII в.), анонимная песнь о подвигах легендарного датского викинга Рагнара Кожаные Штаны, по преданию жившего в середине IX в. (*Kraka* «Ворона» — прозвище второй жены Рагнара, Аслауг). Двадцать восемь вис этой песни, составленной в облегченном дротткветте, форме, названной Снорри *háttlausá*, буквально «безразмерной», поскольку в ней отсутствовали внутренние рифмы, с нерегулярной строфикой²⁵ и упрощенным поэтическим синтаксисом²⁶, охвачены одним и тем же повтором — каждая из ее вис, за исключением последней, открывается одностишным зачином *Hjoggum vér með hjörvi* «Мы рубили мечом», который выступает в роли формализованного рефрена, как бы компенсирующего «мягкость» стиховой и строфической организации поэмы. Из-за внешнего сходства со стевом — последний мог приходиться и на начальный стих строфы, — повторяющийся зачин *Krákumál* иногда именуют «стевом»²⁷, что, конечно же, неверно, поскольку стев применялся лишь в драпе и, как уже было сказано, никогда не сопровождал все ее висы.

Нетрудно заметить сходство упомянутых здесь скальдических рефренов как с позднейшими балладными припевами, успевшими в отличие от них уже полностью эмансипироваться от смысла и формы сопровождаемых ими песен, так и со стадиально предшествующими им непредсказуемыми эпическими повторами, характерными для большинства мифологических песней «Эдды». При этом, что эти повторы еще не всегда удастся отграничить от эпических формул и «общих мест», воспроизводимых в так называемых темах, в отдельных песнях, прежде всего относящихся к гномическим жанрам или жанру заклятий, они иногда приобретают регулярность и приближаются к отмечающим каждую строфу рефренам, внешне напоминающим те, которые встретились нам у скальдов. Таков, например, хельминг, заключающий четыре соседние строфы (*строфы 3–6*) «Заклятия Буслы» (*Buslubæn*) из «Саги о Боси», в котором с незначительными вариациями воспроизводится угроза-увещание явившейся конунгу Хрингу колдуньи Буслы: *Nema þú Bósa / björg of veitir / ok Herraudi / heipt upp gefir* «Если ты Боси / не дашь свободу / и Херрауду / не перестанешь вредить»²⁸. Несомненно, однако, что сходство это весьма поверхностное: в противовес приведенным выше рефренам, основная функция которых — цементирование, объединение в связный текст вполне законченных и автономных по своей форме и содержанию скальдических вис, монотонное «приговаривание» Буслы преследует совершенно иные цели — прямого магического воздействия заклинаящим словом на его адресата (не случайно *Buslubæn* завершается уже не поэтической, а настоящей рунической магией). Повтор здесь, таким образом, выполняет исключительно прагматическую функцию и вообще не направлен на форму песни как таковую.

Едва ли можно сомневаться в том, что и скальдический стев, будучи особым образом используемым повтором, также генетически связан с воспроизводимыми структурно-семантическими формулами и повторами скандинавского эпоса. Однако в отличие от вышедших из той же «среды» рефренов ему была уготована иная и поистине беспрецедентная роль в скальдической традиции, роль *сегментирующего повтора*, одно из главных назначений которого — внесение симметрии в общую композицию песни и тем самым преобразование ее в совершенно новую поэтическую форму, драпу.

Итак, стев — это канонизованный повтор, разбивающий драпу на три ее составные части: начальную (*urphaf*), среднюю, которая, собственно, и содержит стев и потому именуется *stefjabálkr* («раздел со стевом»), и заключительную, носящую название *slæmr* (от *slæma*

«подрубать»). Средняя (она же основная и обычно самая пространная) часть драпы, с двух концов отграниченная от прочих ее частей стевом, в свою очередь, разделяется им на равные сегменты, обычно называемые *stefjamél* (или *stefjamál*), группы строф, или, если следовать толкованию второго компонента этого термина, предложенному Финнуром Йонссоном²⁹, «промежутки», обрамленные стевом. Эта жесткая, на первый взгляд, композиция, однако, подобно другим скальдическим канонам, оставляла немалый простор для варьирования. Предписывая скальду соблюдать равномерность в распределении стевов внутри основной части драпы, традиция не выдвигала никаких требований, касающихся числа или размера разделяемых им сегментов, оставляя право выбора за автором песни. Данные поэзии на этот счет полностью согласуются с рекомендациями ученой исландской поэтики. Как сказано в «Перечне размеров»: «правильно вставлять в песнь столько *stefjamél* (т. е. частей от стева до стева), сколько он <скальд> захочет, и принято, чтобы все они были равной длины и каждая из них начиналась и заканчивалась стевом (*en hvers stefjaméls skal stef upphaf ok niðrlag*)» (*Háttatal*, 70: 12–16).

Драпа, таким образом, отличается от других песней не особенностями своего содержания и получила это название не оттого, что, как первоначально пытались объяснить значение термина *dǫ́ra*, возводя его к глаголу *drega* «убивать», она была «песнью о битвах», — несомненно, что драпа не в большей степени «военная» песнь, чем песни, именуемые *flokkr* или *kviða*, — но только присущей ей формой. Как показал Сигурд Нордаль, название *dǫ́ra*, действительно, происходит от глагола *drega*, но имеет в виду совсем другие его значения, а именно «разбивать» и «проникать внутрь»³⁰. *Dǫ́ra*, таким образом, — это песнь, «разбитая», или «расчлененная» на части вставленным в нее стевом. О том же свидетельствует и наименование последнего: *stef* произведено от *stafr*, слова, обозначающего любую вертикальную опору и в том числе имеющего значение «столб» и «веха» — смыслы, которые как нельзя лучше описывают функции стева в драпе, где он одновременно служит и несущей опорой всей поэтической конструкции, и вехой, тщательно отмеряющей ее стих. Скальды, впрочем, в своей поэзии склонны были представлять драпу в совсем иных образах, как, например, Халлар-Стейн (XII в.), назвавший сложенную им и обращенную к женщине песнь (из нее сохранился лишь небольшой фрагмент) *кораблем стева* (*stefknorr*):

Ek hef óðar lokri
ólstafna Bil skafna,

«У меня есть тщательно обструганный
рубанком поэзии (= языком) нос

væn mörk skála, verka	корабля стева для Биль штевня пива
vandr, stefknarrar branda.	(= жены), о, прекрасная роща палаты
(B I 535, 4)	(= женщины)».

Под носом *корабля стева* Халлар-Стейн, очевидно, подразумевает начальный раздел драпы, ее «введение» (urphaf). Смысл процитированных стихов в таком случае, скорее всего, сводится к сообщению о том, что скальд закончил первую и намерен перейти ко второй части хвалебной песни, уподобляемой им кораблю, так же как и драпа разбитому на передний, средний и задний «отсеки» и, словно песнь стевом, равномерно разделенному расположенными по оба борта скамьями гребцов.

Обсуждая значение слова *dgrá*, Сигурд Нордаль передает мнение на этот счет Бьёрна Магнуссона Ульсена, которое тот высказал ему как-то в частной беседе. Ульсен предположил, что оба наименования — «драпа» и «стев» — восходят к обычаю исполнения хвалебной песни перед дружиной государя: всякий раз, когда скальд произносил стев, он должен был ударять в пол (ср. *dgrá*) посохом (*stafr*), подавая таким способом знак внимавшей ему аудитории, которая, как считал этот исследователь, едва ли смогла бы самостоятельно распознать его в потоке стихов³¹. Между тем, в сообщениях саг об исполнении хвалебной поэзии нет никаких упоминаний о «скальдовом посохе», или «жезле», заставляющем вспомнить о гомеровских ораторах³², и равномерно отбиваемых им ударах, якобы сопровождавших декламацию, как нет в них и решительно никаких сообщений о других способах выделения стева (голосом, например). Но даже если предположить использование в процессе исполнения драпы неведомых нам дополнительных акустических приемов, можно не сомневаться в том, что заметность стева все же должна была достигаться не с помощью тех или иных внешних эффектов, но средствами самого стиха и, в первую очередь, благодаря его повторяемости. В распоряжении скальда, впрочем, было и еще одно, не менее надежное средство не допустить того, чтобы главные детали сложенной им поэтической конструкции ускользнули от внимания аудитории: говоря в стихах о своем профессиональном умении, он нередко сообщал в них и об узловых моментах в композиции драпы, предупреждая слушателей (а позднее и читателей) о переходе от одной ее части к другой.

Именно об этом, как уже было сказано, должно быть, шла речь и в приведенном выше отрывке, принадлежащем Халлар-Стейну, который, судя по всему, сигнализировал о переходе к средней части драпы. В другой своей песни, посвященной норвежскому конунгу Олаву Трюгтвасону и известной под названием «Рекстевья»

(*Rekstefja*), этот скальд отвел следующую за отмеченной заключительным стевом строфу сообщению о том, что он намерен приступить к последней и также мастерски сработанной им части драпы — к «слэму»:

Hjorflóðs hnykkimeidum
hér 's of slœm at dœma
hnigreyrs harða starran,
hefk þar lokit stefjum;
lóvands aðrar dáðir
ek fýsumk nú lýsa
gnýbjóðs geysitldar
geira hótí fleiri.

«Здесь толкающие деревья погружающегося
камыша крови (= *воины*) смогут
оценить мой крепко сбитый слэм;
я покончил со стевами;
я хочу описать теперь множество
других громких подвигов
отважного пробудителя звона
копий (= *мужа*, здесь: *конунга*)».

(*BI 531, 24*)

Фрагментарный характер скальдического корпуса не позволяет судить о том, насколько распространены были авторские ремарки подобного рода в поэзии классического периода: то обстоятельство, что мы не встречаем ни одной из них до середины XI в., вполне может объясняться плохой сохранностью ранних песней. Характерно в связи с этим, что и единственное относящееся к этому времени упоминание наименьшей «структурной единицы» драпы — *stefjamél*, отрезка текста, отграниченного с обеих сторон стевом, в «Хрюнхенде» Арнора Тордарсона (*Heyra skalt hvé herskjöld bóguð, / hilmis kundr, til Vendo grundar /.../... í stefjaméli BI 308, 11* «Княжий сын, сейчас ты услышишь в *stefjamél*, как ты принес боевой щит на земли вендов»), как, впрочем, и все 20 строф, уцелевшие от песни Арнора, не донесли до нас стева как такового — волею судьбы именно этот необходимый элемент драпы был утерян при ее передаче в традиции! Вместе с тем нельзя не обратить внимания на тот факт, что с середины XII в. поэтические комментарии, которыми скалды сопровождали процесс «конструирования» хвалебной песни, приобретают едва ли не систематический характер и даже подчас отливаются в устойчивые формулы, вводящие тот или иной раздел драпы. Прежде всего это имело место в так называемых христианских драпах, где подобная практика вполне могла сложиться под влиянием знаменитой поэмы Эйнара Скуласона «Луч» (*Geisli*, середина XII в.). Именно в ней мы впервые находим тот тип перехода к *stefjabálkr* (средней части драпы), который затем с небольшими вариациями воспроизводится во множестве других сочинений этого жанра:

Fúss emk, þvít vann vísi
(*vas hann mestr konungr*) flestar,

«Я хочу, если сумею, как можно искуснее
сложить стев, ибо князь — *да поймут люди*

(drótt nemi mæroð) ef mættak,
manndýroir, stef vanda.

*Greitt má gumnum léttu
goðs ríðari stríðum;
hraustr þiggr alt sem æstir
Ólfr af gram sólar.*

(B I 431, 18)

мой стих — обладал множеством достоинств, он был лучшим из конунгов.

*Рыцарь Господний без труда
облегчит людские горести;
доблестный Олав получит все,
что пожелает от князя солнца».*

Надо думать, что под «стевом», в создание которого Эйнар намерен был вложить все свое искусство, подразумевается не выделенное здесь курсивом четверостишие, появляющееся непосредственно вслед за первым же упоминанием о нем и затем повторяющееся на том же месте десять раз кряду в каждой третьей строфе (строфы 18–21–24–27–30–33–36–39–42–45), но вся пронизанная им средняя часть драпы — *stefjabálkr*: именно в таком значении слово «стев» не раз употребляется в поэзии этого периода. Если это так, то скальду, действительно, удалось выполнить свой замысел на славу: каждая из отмеренных стевом групп строф представляет собой законченный отрезок текста, объединенный одной темой (нередко он повествует о чуде, совершенном Олавом), что не могло не придать стройности всей композиции песни. Завершив «часть со стевом», Эйнар вновь возвращается к теме сочинения песни, давая таким способом знать о том, что переходит к заключительному ее разделу, однако не сообщает об этом прямо, как это впоследствии сделал автор «Рекстевьи» или сочинители ряда «христианских драп»: «Мне трудно складывать стихи о могущественном князе <...>, ибо чудеса друга властителя палаты луны (= *неба*, т. е. Всевышнего, «другом» которого назван Олав) <...> следуют одно за другим <...>» (строфа 46: B I 438).

Судя по той регулярности, с какой аналогичные авторские ремарки вплетаются в ткань больших христианских драп XII–XIV вв., они превращаются в этот период в своего рода «общее место» хвалебной поэзии. В поэме «Солнце скорби» (*Harmsól*) младшего современника Эйнара Скуласона Гамли Каноника, созданной им во славу Христа, подобные предваряющие поэтический текст комментарии возникают на границах ее частей дважды: и при переходе к средней части драпы («Я должен как можно лучше сложить подходящий стев (*erum skyldr* <...> *sem gofsgast mætti* <...> *stef vanda*) для безгрешного князя шатра облаков (= *неба*) и людей (т. е. Бога)» B I 553, 20a), и при введении заключительной ее части, для которой скальд избрал и иную, нежели для «раздела со стевами» тему — «слэм покажет людям примеры прощения, которые меня утешают» (B I 560, 46). Явной перекличкой с приведенными

формулами из поэм Эйнара и Гамли звучат следующие непосредственно предпосланные стеву строки из анонимных драп XII в.: «Я хочу сложить славному владетелю добродетели прекрасный стев, если сумею (Fúss emk <...> / fritt, ef þat mál hitta / <...> stef smíðat)» в «Драпе о Плациде» (*Plácítúsdrápa*, B I 609, 11a) и «Нужно скорее сложить Господу возвышенный стев, если мне удастся найти красивые слова (Stef skal hátt / <...> / ef finna mættak / frið orð, goði smíðat); я еще не намерен прекращать мою правдивую речь» в «Путеводной песни» (*Leiðarvísan*, B I 625, 13a). В последней из этих драп мы находим и исполненный смирения переход к заключительной ее части:

Slæm skalk upp af aumu
(eru stef liðin) hefja,
mætr ef mér vill láta
málfinni goð vinnask;

(B I 630, 34a)

«Я должен начать слэм от скудости
(невозможности продолжать.—Е.Г.) —
стева позади, — если всеильный Бог
дарует мне красноречие».

Вслед за тем скальд просит Господа «укрепить» его в сочинении стихов, ибо без помощи свыше он не находит для них нужных слов.

В поэзии XIV столетия, появляясь все в тех же ключевых для композиции драпы «пограничных пунктах», эти формулы могут несколько видоизменяться: сообщения о переходе к очередному разделу песни нередко становятся куда более лаконичными и занимают уже не хельминг, как во всех вышеприведенных цитатах, но не больше одного стиха. В то же время наряду с обычным для поэзии обозначением средней части драпы «стева» (ср. в «Драпе о Марии» (*Márludrápa*, XIV в.): hef ek slæm en lýk stefjum B II 502, 28 «я начинаю слэм и кончаю стева») мы становимся свидетелями проникновения в стихи скальдов и другого поэтического *terminus technicus* — stefjabálkr: stefja-bálk mun ek þangat hefja B II 446, 23 «Отсюда я начинаю часть со стевами» («Драпа о Гудмунде» (*Guðmundar drápa*) аббата Арни Йоунссона); stefjabálk vil ek hefja B II 553, 36 «Я хочу начать часть со стевами» («Драпа о Петре» (*Pétursdrápa*) анонимного автора того же времени).

Можно не сомневаться в том, что обычай комментировать строение драпы должен был возникнуть не столько из необходимости «ориентировать» аудиторию, якобы неспособную самостоятельно распознать стев (что, принимая во внимание подготовленность слушателей этой вообще не рассчитанной на неискушенное восприятие поэзии, представляется, на наш взгляд, весьма маловероятным), сколько из характерного для скальдов стремления к са-

моутверждению. Лишь в более позднюю эпоху и, судя по всему, даже и тогда лишь в христианских поэмах эти вводящие или заключающие основную часть драпы формулы, окончательно закрепившись в структуре хвалебной песни, изменяют свой первоначальный смысл и из гордого заявления творца: «Я мастерски слагаю стихи» превращаются в смиренное изъятие неуверенности скальда в собственном умении облечь рассказ о чудесах и деяниях восплаемого им праведника в совершенную поэтическую форму.

Между тем, у нас есть все основания предполагать, что отмеченные способы выделения стева изначально могли иметь в виду нечто большее, нежели удовлетворение авторского честолюбия скальдов и, соответственно, должны были быть направлены не только на прояснение формального строения хвалебной песни. Стараясь привлечь внимание аудитории к стеву, древнескандинавский поэт скорее всего вовсе не ограничивался решением своих узкопрофессиональных задач: одновременно он, как мы еще увидим, руководствовался стремлением оттенить и подчеркнуть и самое содержание этого неперменного элемента драпы.

Уже из тех немногих примеров разделяющих драпу стевов, которые были процитированы выше, можно заключить, что тема каждого из них — восхваление адресата песни. Сказанное, конечно же, — характерная черта жанра панегирической поэзии как такового и ни в коей мере не может считаться исключительным свойством стева. И тем не менее, тогда как все прочие строфы драпы обычно содержат не только славословия в адрес восплаемого в ней правителя, но попутно излагают и вполне определенные факты и конкретные детали его биографии, содержание стева, даже в тех случаях, когда оно, казалось бы, полностью соответствует теме драпы, как правило, отличается от содержания ее строф тем, что в нем никогда не упоминаются частные события или факты. Содержание стева, таким образом, — это лишь «голая» хвала. Не случайно стев, как это явствует из нижеследующих примеров классических драп («Выкупа головы» Эгиля Скаллаграмссона и «Драпы о Кнута» Сигвата Тордарсона), более всего походит на своего рода резюмирующую сентенцию, подытоживающую поэтическое изложение сопутствующих ей строф: *Orðstír of gat / Eiríkr at pat* «Славу стяжал / Эйрик при этом» (*В I 31, 6; 32, 9*), *Knútr vas und himnum / hofuðfremstr jöfurr* «Кнут был под небесами / наипервейшим князем» (*В I 232–3, 3–6; 233–4, 7–9*)³³.

Нельзя пройти мимо и еще одной весьма знаменательной детали: как оказывается, во всех приведенных здесь и ранее примерах стев неизменно содержит имя прославляемого. Это последнее об-

стоятельство обращает на себя внимание прежде всего потому, что из всего богатейшего арсенала лексических средств, бывших в распоряжении скальдов, в хвалебной поэзии реже всего использовались именно *potina þorgia*. Вместо прямого именованя своего адресата скальд обычно прибегал к кеннингу или простому синониму-хейти (скальдическая традиция насчитывает несколько десятков поэтизмов, обозначающих конунга или князя), а в случае нужды в индивидуализирующем наименовании мог воспользоваться перифразой особого типа, так называемым видкеннингом (см. ниже). В «Выкупе головы» Эгиля, драпе в 20 строф, которую скальд по совету своего друга Аринбьёрна за одну ночь сочинил в честь Эйрика Кровавая Секира, из 29 упоминаний этого конунга лишь в 5 случаях он назван по имени (*Eiríkr*) — причем 4 из них приходится на стев! Что же касается остальных обозначений, то они распределяются следующим образом: абсолютное большинство (18) составляют хейти, 5 — кеннинги, 1 — видкеннинг. Принимая во внимание фрагментарный характер сохранившегося поэтического корпуса, а также особенности творчества отдельных скальдов и их возможные индивидуальные пристрастия, было бы неосторожным усматривать в приведенных цифрах нечто большее, нежели отражение самых общих тенденций в употреблении разных типов поэтических «имен». И все же было бы не меньшей ошибкой и вовсе не учитывать их при рассмотрении другого ряда данных — тех, которые могут быть получены в результате сплошного анализа всех сохранившихся стевов из драп, сочиненных до второй четверти XII века³⁴. При этом выясняется, что соотношение способов обозначения прославляемого адресата хвалебной песни в стеве обратно тому, которое на примере поэмы Эгиля могло бы быть гипотетически установлено для драпы в целом: на 15 имен собственных здесь приходится 3 видкеннинга, 1 кеннинг (Бога — в «Драпе о буре на море» (*Hafræðingadrápa*), одной из самых ранних песней христианского содержания, относящейся к концу X в.), 1 хейти (*konungr*) в «Драпе с шестью стевами» Тьодольва Арнорссо-на (*Sexstefja*, ок. 1065 г.), а в одном случае — в так называемой «Домовой драпе» Ульва Уггасона (*Húsdrápa*, ок. 986 г.), описывающей мифологические сцены, украшавшие стены усадьбы видного исландского поселенца Олава Павлина, и, тем самым, не являющейся хвалебной песнью в собственном смысле слова, имя отсутствует вовсе. Таким образом, оказывается, что в известном нам корпусе панегирической поэзии имя адресата драпы не упоминается в стеве лишь однажды — в песни Тьодольва в честь Харальда Сурового. Не стоит, однако, забывать, что, хотя сохранившийся

фрагмент этой песни содержит лишь один стев, название ее — «Драпа с шестью стевами» — дает все основания предполагать, что имя восплаемого в ней конунга вполне могло быть названо в каком-нибудь из утраченных стевов.

Таким образом, даже и при всей неполноте доступного обозрению материала хвалебной поэзии общая тенденция в выборе средств обозначения адресата драпы вырисовывается вполне отчетливо: тогда как в тексте песни скальды обычно оказывали предпочтение собственно поэтическим способам наименования, прибегая в процессе варьирования к тем или иным традиционным видам «замены имен», в стеве они, напротив, как правило, избегали синонимической субституции, обращаясь к прямому именованию своего героя. Если соотнести эту тенденцию в употреблении собственных имен с типичным содержанием стева («конденсированная» хвала), а их вместе — с приписываемой панегирической поэзии способностью оказывать благотворное воздействие на прославляемого, увеличивая его «удачу», то мы сможем приблизиться к пониманию не только причины отмеченной избирательности позиции личного имени в скальдической песни, но также основной, и, по-видимому, исконной функции стева.

Как уже приходилось говорить в другом месте, в качестве одного из предполагаемых источников главных типов поэтических «имен» — кеннингов и хейти — нередко называют табуирование: О.Ольмаркс, например, связывал с табуированием имени умершего в поминальной песни не только возникновение языка кеннингов, но и генезис скальдической поэзии в целом³⁵. Эвфемизмы, обнаруженные в конце прошлого века в языке шетландских рыбаков и продемонстрировавшие разительное сходство, а иногда и прямое тождество части особых «морских слов», употребляемых уходящими в плавание жителями островов, с аналогичными наименованиями-хейти, известными из древнескандинавского поэтического лексикона³⁶, лишь подкрепили эту точку зрения в глазах исследователей. Между тем, и не вдаваясь в детали дискуссии о происхождении скальдического языка, и тем более ни в коей мере не абсолютизируя возможной роли табуирования в эволюции тех средств выражения, которым на определенном этапе их истории суждено было превратиться во всецело формализованные поэтические синонимы, можно не сомневаться в том, что в сознании древних скандинавов связь имени с его носителем еще не приобрела характера условности. Веками сохранявшаяся вера в могущество «оформленного» поэтического слова, а вместе с ней и архаическое представление о том, что имя, будучи неотъемлемой частью человека, спо-

собно было служить проводником постороннего воздействия, направленного на его владельца, — благотворного в случае хвалы и пагубного в случае хулы, но так или иначе затрагивающего его личность, неизбежно ставили имя собственное в особое положение в поэзии скальдов. Это находило выражение и в эволюции поэтики «неидентифицирующих имен» — кеннингов и свободных синонимов, выступавших в роли функциональных заместителей имени собственного, и в маркированной позиции последнего в стихотворном тексте, где имя, по-видимому, в течение долгого времени не могло употребляться в качестве обычного средства обозначения адресата скальдических песней наравне со своими поэтическими субститутами.

Осознание особой роли имени собственного, помещенного в тесные рамки скальдической формы, обладающей способностью оказывать непосредственное воздействие на адресата песни, и нашло, судя по всему, свое канонизованное воплощение в стеве. Последний, разумеется не случайно, отвергая безличность поэтической синонимии, обращал хвалу прямо на героя драпы. Если следовать логике приведенных фактов, то стеву отводилась роль носителя того положительного заряда, который генерировала в себе и раз за разом прицельно «выпускала» по своему адресату хвалебная песнь. Непременная черта стева — его повторяемость в таком случае не только служила инструментом симметричной сегментации текста и тем самым создания новой, совершенной поэтической формы, стремящейся преодолеть самодостаточность каждой отдельной стихотворной строфы, но и являлась залогом эффективности производимого им действия, напрямую обусловленного точностью соблюдения необходимых формальных правил. Но это означает, что стев, при всем своем отличии от обсуждавшихся выше нерегулярных эпических рефренов, изначально разделял с ними нередко присущую им функцию усиливающего повтора, которая может быть отчетливее всего прослежена в заговорах: и там, и там повтор имел в виду достижение вполне определенного результата, лежащего вне сферы поэзии, — оказания воздействия на конкретное лицо, к которому была обращена песнь.

Функциональная близость, а возможно, и генетическая общность стева с частью эпических повторов не в силах, однако, заслонить от нас глубочайшие различия между ними, в конечном счете далеко перекрывающие любое сходство. Последние вполне заметны и на примере той единственной эддической песни, повторы которой, как иногда считают, в наибольшей степени напоминают скальдический стев. Речь идет о «Прорицании вёльвы», песни, на-

сквозь пронизанной рефренами, несомненно, играющими существенную роль в ее композиции. Т.Мёбиус, указывая на исключительное положение «Прорицания вёльвы» в эпической традиции, называет «стевом» трижды повторяющуюся строфу (*Vsp.* 44, 49, 58), которая отграничивала среднюю часть песни (ср. *stefjabálkr*), повествующую о последней битве богов и конце света:

Geyr Garmr miðc fyr Gniphahelli,
festr mun slitna, enn freki renna;
fiðlð veit hon fræða, fram sé ec lengra
um ragna rök, rømm, sigtýva.

(«Гарм лает громко у Гнипахеллира, / привязь порвется, и волк вырвется; / много знает она, премудрая, вижу я далеко вперед / судьбу могучих, победных богов»).

Притом, что приведенная строфа, действительно, играет существенную роль в композиции песни, едва ли можно согласиться с подобной ее характеристикой. И дело не только в том, что в отличие от скальдического стева она не делит отмеченную ею часть песни на соразмерные отрезки: оказывается, что композиционное устройство средней части «Прорицания вёльвы» вообще никак не противопоставлено структуре других ее частей. Первая часть песни, рассказывающая о создании мира, также содержит рефрен — знаменитое описание тинга богов (*Pá gengo regin öll á röcstóla, / ginnheilög goð, oc um þat gættuz Vsp.* 6, 9, 23, 25: «Тогда отправились всевластные на скамьи совета, / священные боги, и о том совещались»), по мере же приближения к строфам, в которых речь пойдет о гибели мира, и нарастания напряжения его сменяет другой короткий рефрен — отрывистое восклицание-вопрос вёльвы «Знаете ли вы еще?» (*vitod ér enn, eða hvat? Vsp.* 27, 28, 33, 35, 39, 41). Он же вновь возникает в заключительной части песни, в которой рассказывается об обновлении мира (*Vsp.* 62, 63). Отмеченная Мёбиусом строфа, таким образом, — не единственный рефрен, участвующий в композиции «Прорицания вёльвы»: каждая часть этой песни включает в себя особый, хотя и не регулярный, но пронизывающий ее насквозь повтор.

Это первое — формальное — отличие рефренов *Vqluspá* от стева закономерно влечет за собой и другое, содержательное. Как справедливо замечает Е.М.Мелетинский, рефрены в «Прорицании вёльвы» — это своего рода лейтмотивы, каждый из которых «воспроизводит некую эпическую картину, создавая своеобразную раму, фон повествования, и вместе с тем нагнетает определенное настроение»³⁷. Но это означает, что их предполагаемое сходство со

стевом сугубо поверхностное. Последний, как нам приходилось уже говорить, был вызван к жизни отнюдь не потребностями наррации и, соответственно, имел лишь косвенное отношение к повествованию. В противоположность эпическому рефрену-лейтмотиву, композиционные возможности которого были теснейшим образом увязаны с передаваемым им сообщением, содержание стева полностью подчинялось возложенной на него прагматической функции, выполнить которую можно было только при условии скрупулезного следования форме. В то время как вовлеченность эпического рефрена в повествование, превращая повтор в лейтмотив, препятствовала его формализации, энергетическая сила и эффективность заключенного в стеве положительного заряда были всецело обусловлены именно его формализованностью. Драпа вообще не существовала вне того исполненного строгой симметрии узора, ответственность за создание которого была целиком и полностью возложена на стев. При этом существенно, что и самое стремление к симметрии, воплотившееся в архитектонике хвалебной песни, отражало не только представление о красоте совершенной поэтической композиции, но и неотделимую от него веру в ее магическую действенность: недаром симметрия — частый элемент рунических формул.

Неудивительно поэтому, что скальды, придавая столь большое значение стеву, весьма преуспели в создании самых неожиданных его разновидностей. Наряду с наиболее распространенным обычным «связанным»³⁸ двустипхным или четырехстипхным стевом, как правило, занимавшим, соответственно своему объему, либо заключительный фьордунг, либо второй хельминг строфы хвалебной песни, начиная с XI в. мы становимся свидетелями появления значительно более изощренной и сложной композиции *stefjamél*, названной самими скальдами «расщепленным стевом» (*rekstef*³⁹ — откуда и происходит название драпы Халлар-Стейна *Reksteffa*⁴⁰, или *klofastef*). Об устройстве и природе «расщепленного стева» вполне позволяет судить уже самый ранний пример его употребления — фрагмент поэмы Эйольва Дадаскальда в честь ярла Эйрика, получившей по начальной строке стева название *Bandadrápa*⁴¹ — «Драпа богов» (ок. 1010 г.). Стев здесь не только не сосредоточен в какой-то одной части висы, как это имело место во всех привлекавшихся ранее цитатах, а разбит построчно, «расщеплен» не принадлежащими к нему стихами, но к тому же еще и распространяется на несколько расположенных по соседству строф, в каждой из которых (за исключением первой строфы *stefjamél*) ему отводятся заключительные строки обоих хельмингов:

- 2⁴: *Dregr land at mun banda*
 4⁴: *Eirekr und sik geira*
 4⁸: *Veðrmildr ok semr hildi*

Эта замыкающая полустрофу строка стева, являясь неперенным продолжением звукового рисунка предшествующего ей стиха (подхватывая заданную им аллитерацию), одновременно выступает по отношению к нему как откровенно инородное вкрапление, полностью выпадая из него по своему содержанию. Смысловая «выключенность» строки стева из потока окружающих ее стихов не делает ее, однако, автономным содержательным или тем более целостным синтаксическим образованием: строка стева обладает не большей синтаксической связанностью, чем любой из стихов классической скальдической висы, а стев приходится «собирать» точно так же, как и обычное скальдическое предложение, члены которого произвольно разъединены и разбросаны по хельмингу:

2.....

Dregr land at mun banda.

«Подчиняет страну по воле богов».

3.....

.....

4. Mærr vann miklu fleiri

malmhríð jöfurr síðan

(eðr frógum þat) aðra.

Eirekr und sik geira.

þás garð-Váli gerði

Gotlands vala strandir

Virvils vitt of herjat.

Veðrmildr ok semr hildi.

(В I 191, 2⁸, 4)

«Славный сражался еще во многих

князь потом бурях металла (= битвах)

— мы об этом узнали — других.

Эйрик себе копий.

Когда Вали ограды

жеребцов Вирвиля (= муж) воевал

повсюду на побережье Готланда.

Склонный к буре и воюет».

Чужеродность каждой из этих выделенных нами и явно сказанных «невпопад» строк, их нарочитая несовместимость с контекстом перебиваемых ими строф драпы и должны были прежде всего сигнализировать об их принадлежности стеву, а тем самым и побуждать слушателей песни самостоятельно производить далеко не простую операцию — запоминать и, соединяя один с другим разбросанные по соседним строфам стихи стева, складывать их в единый связный текст:

Geira veðrmildr Eirekr dregr land und sik ok semr hildi at mun banda
 4⁴ 4⁸ 4⁴ 2⁸ 4⁴ 4⁸ 2⁸

«Склонный к буре копий (= битве), Эйрик подчиняет себе страну и воюет по воле богов».

В «Бандадрапе» Эйольва эта операция к тому же усложнялась тем, что за первым, процитированным выше, трехстишным стевом следовал второй, двустышний (*Gunnblíðr ok ræðr síðan* [5⁴] / *Jarl goð-vörðu hjarli* [5⁵] «Радостный в битве ярл затем правит хранимой богами страной»)⁴², так что аудитории приходилось распознавать и «собирать» уже не один, а два и притом не последовательно сменяющих один другой, как это было в обычае у скальдов (примером может служить «Выкуп головы» Эгиля, где в строфах 6—9 используется первый стев, а в строфах 12—15 — второй), но чередующихся в пределах stefjamél стева. В этом ей, разумеется, помогало не только регулярное — и стало быть ожидаемое — возвращение того же набора стихов через положенное число строф (в уцелевшем фрагменте «Бандадрапы» первый стев, за исключением его начальной строки, очевидно, пришедшейся на несохранившуюся строфу, повторяется еще раз в строфе 7^{4/8}, второй — в строфе 8^{4/8}), но и навыки распутывания поэтического синтаксиса, отработанные в процессе восприятия каждой скальдической висы.

Как показывают сохранившиеся отрывки драп с расщепленным стевом (среди них из относящихся к XI в. — эпохе, когда эта форма, судя по всему, обладала наибольшей привлекательностью в глазах скальдов, а не исключено, что и являлась «модным» нововведением, полностью не дошла ни одна), последний не имел ни фиксированного объема, ни раз и навсегда отведенного ему места в строфе драпы и мог охватывать самое разное число вис. К сожалению, однако, эти фрагменты, как правило, редко дают возможность составить представление даже о размерах stefjamél, не говоря уже об их последовательности или общей протяженности несущей стев средней части драпы. Так, в отрывке из упоминавшейся ранее в другой связи «Драпы Стува» (*Stúfsdrápa*), поминальной песни о Харальде Суровом, стев встречается лишь однажды, причем две его строки приходится каждая на последний стих заключительных хельмингов соседних строф, а третья — на четвертый стих полустрофы, отделенной от них не содержащими стев висами (*Hafi ríks þars vel líkar* (2⁵); *Vist of aldr með Kristi* (3⁶); *Haralds qnd ofar lönðum* (6⁴) В I 373—374). В «собранном» виде эти три стиха складываются во вполне законченный стев («Да пребудет душа могучего Харальда навеки с Христом над землей, там, где хорошо быть»), однако структура stefjamél не поддается определению. Можно, впрочем, предположить, что она была подобна той, которую мы находим в сочиненной несколькими годами позднее «Драпе об Олаве» Стейна Хердисарсона (ок. 1070 г.), посвященной норвежскому конунгу Олаву Тихому, или в сложенной столетием позднее в память о

другом Олаве — сыне Трюгтви «Драпе с расщепленным стевом» («Рекстевье») Халлар-Стейна. В обеих песнях (от первой уцелело лишь несколько разрозненных фрагментов) используется трехстрочный стев, расщепленный и, насколько можно судить, повторяющийся по одной и той же схеме: каждая из его строк падает на последний стих следующих одна за другой строф, которые и образуют *stefjamél*, а очередной «промежуток со стевом» начинается сразу же по завершении предыдущего без какого-либо интервала между ними (a—b—c, a—b—c и т. д.). В «Рекстевье», драпе в 35 строф, этот непрерывный, отмечающий каждую строфу *stefjabálkr* стев охватывает 15 вис, иначе говоря, возобновляется в пяти *stefjamél*. Предполагается, что Халлар-Стейн заимствовал описанную форму *stefjabálkr*, а с ней и структуру расщепленного стева у своего тезки, Стейна Хердисарсона, которому, как обычно считают, он в немалой степени мог быть обязан также содержанием созданного им стева. Ср.:

«Драпа об Олаве»:

- (a) *Ríklundaðr veit undir*
- (b) *Sik baztan gram miklu*
- (c) *Óláfr borinn sólu*

«Могучий Олав знает, что он рожден лучшим князем под солнцем» (B I 379—83).

«Рекстевья»:

- (a) *Hann vas ríkstr konungmanna*
- (b) *Óláfr und veg sólar*
- (c) *Höll ok fremstr at gllu*

«Он, Олав, был могущественнейшим из конунгов под палатами солнца (= под небесами) и первейшим во всем» (B I 527—531).

Используемый обоими скальдами мотив «высочайший под небесами» — один из излюбленных топосов панегирической поэзии — сам по себе едва ли мог дать веские основания для предположения о прямом влиянии поэмы Стейна Хердисарсона на сочиненную гораздо позднее «Рекстевью»: тот же мотив присутствует в стевах и других драп, сложенных в самое разное время. Между тем, явная семантическая близость двух стевов, подкрепленная общностью всех формальных показателей, включая идентичную структуру *stefjamél*, делает это предположение весьма правдоподобным. Нельзя при этом не отметить, что в ряде других случаев мы становимся свидетелями еще более очевидного, а подчас и граничащего с плагиатом сходства стевов в драпах, сложенных разными скальдами. Особенно оно заметно тогда, когда, сочиняя песнь в том же размере, скальд откровенно перефразирует стев, созданный его

предшественником. Так, никак не может быть простым совпадением использование одних и тех же конечных рифм в стевах сложенных в рунхенде хвалебных песней, которые в разное время были преподнесены правителям Англии и Ирландии двумя виднейшими скальдами, — в «Выкупе головы» Эгиля и «Драпе о Сигтрюге» Гуннлауга Змеиного Языка:

*Bauð ulfum hræ
Eiríkr of sæ*

(*Höfuðlausn* 12; 15: *B I* 32; 33)

«Предлагал волкам трупы
Эйрик на море».

*Elr svöfu skæ
Sigtryggr við hræ*

(*Sdr.* 3: *B I* 185)

«Кормит коня великанши (= волка)
трупами Сигтрюгга».

Однако еще более разительный пример «употребления» стева, сочиненного другим скальдом — на этот раз современником, — мы находим в двух песнях в тёлгаге, посвященных Кнуту Могучему, — «Тёгдрапе» (1028 г.) Торарина Славослова и «Драпе о Кнута» Сигвата (1035 г. ?). От первого из этих стевов, впрочем, сохранилась только начальная строка (*Knútr es/var und sólar ...* «Кнут (был) под солнцем...»), открывающая *stefjamél*:

*Knútr es und sólar —
Siðnæmr með lið
fór mjök mikít
minn vinr þiníg и т. д.*

(*B I* 298, 2, 2)

«Кнут (был) под солнцем —
Мой чуткий к обычаям друг
прибыл сюда с весьма
многолюдным войском ...»

О том, каково должно было быть содержание утраченной заключительной строки, дают возможность судить варьирующие этот стев стихи Сигвата:

3¹: *Knútr vas und himnum...*

6⁸: *höfuðfremstr jöfurr.*

«Кнут был под небесами...

наипервейшим князем».

Знаменательно, однако, что за исключением автора *Stolinsteffa* («Песни с украденным стевом»), Аудуна Дурного Скальда, навлекшего на себя немилость Харальда Прекрасноволосого, никто из скальдов, употреблявших стевы, сочиненные их предшественниками, не был обвинен в плагиате, из чего, по-видимому, следует, что в подобной практике заимствования и перефразирования чужих стевов не находили ничего необычного или зазорного. На то могли быть причины двоякого рода. С одной стороны, складывая песнь в редком и ранее прославленном другим поэтом размере, скальд, скорее всего, намеренно прибегал к тому, что мы называли

бы теперь «литературными аллюзиями». При этом он, вероятно, руководствовался стремлением, вступив в открытое — пусть и заочное — состязание с коллегой по ремеслу, доказать, что не уступает последнему в поэтическом мастерстве и не менее искусно владеет той же формой. С другой же стороны, в силу особенностей своего содержания, и прежде всего тематической ограниченности, стев, несомненно, тяготел к постепенному превращению в «общее место». Симптоматично в этой связи, что и сам создатель «Перечня размеров», принимая за образец драпы «главных скальдов», сочинявших в теглаге, вместе с поэтической формой подхватывает и на свой лад переиначивает все тот же стев (*Fremstr vas Skúli / Skjoldunga ungr* «Скули был первейшим / молодым князем» В II 80, 68¹/70³). Более того: обращая и на этот раз прецеденты в право, Снорри предписывает своим читателям в случае, если они решатся использовать теглаг в своих собственных стихах, следовать той самой схеме «обрамляющего» расщепленного стева, которую мы находим у Торарина и Сигвата: «в драпе в размере теглаг (*tægdrápuhátt*) стев должен приходиться на первый стих группы строф (*kvæðisins = stefjamél*) и заканчиваться в последнем ее стихе...» (*Háttatal*, 70. 12 f.). Как видно, форма такого стева и даже его содержание стали со временем прочно ассоциироваться с теглагом⁴³.

Наконец, следует отметить и еще одно немаловажное обстоятельство. Используемый во всех перечисленных случаях обрамляющий стев заметно отличается от описанной ранее разновидности расщепленного стева, впервые появляющейся у Эйольва Дада-скальда. Двустийный стев драп, сочиненных в теглаге, не отягощен синтаксическим орнаментом — его вторая, она же и заключительная, строка лишь придает ему логическую и структурную завершенность, дополняя «повисающую» в первой строфе *stefjamél* в ожидании своего разрешения начальную строку до целостного высказывания. Это разрешение, однако, наступает здесь гораздо позднее, чем в насквозь пронизанных строками стева «Драпе об Олаве» Стейна Хердисарсона или «Рекстевье». Судя по комментарию автора «Круга Земного», предваряющего цитату из «Тегдрапы» Торарина Славослова («Торарин сложил еще другую драпу о Кнуде конунге, которая зовется Тегдрапа <...> и вот один ее *раздел со стевом* (*ok er þetta einn stefjabálkr*)»)⁴⁴, после чего следуют шесть строф, так и не заключенных строкою стева, последний должен был охватывать не менее семи строф. В «Драпе о Кнуде» Сигвата аналогичный стев обрамляет четыре строфы⁴⁵. Можно предположить, что именно это отстояние стихов обрамляющего

стева друг от друга и исключало использование в нем переплетения предложений, которое, несомненно, лишь значительно усложнило бы процедуру его отождествления, в традиционных типах расщепленного стева облегченную более близким соседством в расположении его строк.

Между тем, эти формальные различия между двумя типами расщепленного стева едва ли способны заслонить от нас их глубинное сущностное сходство. В самом деле: и в том, и в другом случае мы, по сути дела, становимся свидетелями сознательного или неосознанного стремления древнескандинавских поэтов распространить способы и принципы синтаксической организации отдельной скальдической висы на иной и высший композиционный уровень, превратив их в средство цементирования наиважнейшего структурного элемента драпы — сверхстрофического единства-*stefjamél*. Ибо, независимо от того, была или нет отягощена немотивированным разъединением синтаксических связей та вторгавшаяся в строфы песни и откровенным смысловым диссонансом расчленявшая их стиховую ткань фраза, именуемая стевом, она сама по себе вступала с ними именно в такой тип отношений, который был задан орнаментальным скальдическим синтаксисом. Предпринятая в драпе попытка преодолеть автономность и композиционную завершенность каждой отдельной строфы, тем самым, на деле обернулась установлением изоморфизма ее главных структурных элементов классической дротткветтной висе. Отталкиваясь от строфы, делая ее частью драпы — принципиально нового целого, «сверхкомпозиции», отмеченной наличием особых формальных признаков не стихового порядка, скалды, желая того или нет, изменяли масштаб, но не поэтическую технику, по привычке моделируя узловые компоненты песни по образу и подобию висы.

Однако не только особенности использования стева, этого важнейшего организующего элемента драпы, ответственного за создание наиболее ценимой поэтической формы (ср. высказывание на этот счет автора «Пословичной песни» (*Málsháttakvæði*, XIII в.): *Stefjum verð at stæla brag, / stuttligt hefk á kvæði lag, / ella mun þat þykkja þula, / þannig nær sem ek henda mula* «Нужно вставить в стихи стевы, / отрывочна форма моей песни, / иначе она может показаться тулой, / как если бы я собирал крошки» В II 140, 1П), свидетельствуют о том, что скалдам так и не удалось до конца преодолеть главенства и самоценности отдельной строфы. С не меньшей убедительностью об этом говорят и доступные обозрению способы ведения повествования и само содержание скальдической хвалебной песни.

Уже давно было замечено, что скальдическая форма мало приспособлена для наррации⁴⁶. Прежде всего на это указывает характер выработанных традицией синтаксических и языковых канонов, не только не способствующих повествованию, но, скорее, воздвигающих препятствия на пути построения связного линейного рассказа. Начать с того, что, согласно неписаным законам скальдического стихосложения, любое целостное поэтическое высказывание не имеет права выходить за рамки полустрофы (хельминга), но непременно должно получить синтаксическое завершение в пределах четверостишия. В этих же тесных стиховых границах (на деле еще более тесных из-за постоянного и неизбежного сужения коммуникативного пространства хельминга под напором сугубо формальных заполнителей — компонентов двучленных и, особенно, многочленных кеннингов) должен был найти свое окончательное разрешение и синтаксический орнамент, образуемый переплетающимися и вставными предложениями. Знаменательно, что во всей полутысячелетней истории скальдического стихосложения это правило было нарушено лишь однажды. В последней строфе сочиненной ок. 1001 г. поминальной песни об Олаве Трюгтвасоне (*Óláfsdrápa*, *erfidrápa*) Халльфред, судя по всему, сознательно отбрасывает издревле принятые мерки и дерзко переступает границу хельминга:

Fyrir mun heimr ok himnar,
hugreifum Áleifi,
 (hann vas menskra manna
 mest gótt) í tvau bresta,
 áðr an, *glíkr* at góðu,
gæðingr myni fæðask;
 koens hafi Krístr enn hreini
 konungs önd ofar löndum.

(В I 156, 29)

«Прежде мир и небеса
 расколются надвое,
 чем родится благородный муж,
 — он был лучшим из людей —
 достоинством подобный
 радостному духом Олаву;
 чистый Христос да хранит душу
 мудрого конунга над землями».

Как видим, Халльфред попирает здесь не только одно из основных структурных правил дротткветта, одновременно он берет на себя смелость полностью отказаться и от использования кеннингов. Можно согласиться с объяснением внезапного поэтического бунта одного из «главных скальдов», предложенным Робертой Франк: необычное строение висы, по-видимому, было призвано подкрепить заключенную в ней мысль — пока стоит мир, никто не сможет сравниться с Олавом, а земля и небеса так же не способны расколоться надвое, как невозможно разъять на равные части строфу, в которой скальд во всеуслышание заявляет об этом⁴⁷.

Неукоснительное соблюдение описанного поэтического закона, за пять столетий нарушенного лишь однажды⁴⁸ Трудным Скальдом во славу первого крестителя Норвегии, ставит перед исследователем едва ли до конца разрешимый вопрос о целостности восьмистишной строфы. Не признать эту проблему нам не позволит, с одной стороны, смысловая и формальная завершенность каждого скальдического хельминга, а с другой — бесчисленное количество полустроф, как будто бы на равных соседствующих с полными строфами в уцелевших фрагментах из драп и флокков. Разумеется, факт их существования может быть легко и, по крайней мере отчасти справедливо, отнесен на счет фрагментарности сохранившегося корпуса, однако как в таком случае трактовать те неполные строфы, «дефектность» которых явным образом определяется не причудами традиции, но замыслом их создателей? Достаточно напомнить такие бесспорные примеры сочинения не вис, а хельмингов, как приведенные в предыдущих разделах знаменитое вступление Эйнара Звона Весов к «Недостатку золота» (*Vellekla*, 1—6) или принадлежащий самому Халльфреду фрагмент из «Драпы о Хаконе» (*Hákonardrápa*, 1—9), демонстрирующий его искусное владение техникой поэтического «новообразования» (*nýgerving*: строфы 3—6). При этом наибольшее число произведений, наряду с обычными строфами на тех же правах включающих в себя вполне самостоятельные полустрофы-хельминги или, как «Драпа о Сигурде» Кормака (ок. 960 г.), состоящих исключительно из полустроф, приходится на поэзию раннего периода. В то же время, как показал в специальном исследовании, посвященном обсуждаемой проблеме, Ли Холландер⁴⁹, уже в этой ранней поэзии можно обнаружить немало полных строф⁵⁰, в которых даже при соблюдении формального разграничения хельмингов явственно просматривается их бо́льшая или меньшая внутренняя спаянность. Возникая чисто логически или будучи поддержана синтаксическими средствами (и прежде всего гипотаксисом)⁵¹, эта связь, по мнению Холландера, не могла не опираться на представление о единстве и целостности скальдической висы. Не пытаясь опровергнуть этот вывод, заметим, однако, что он не способен поставить под сомнение самостоятельность автономного, отдельно стоящего хельминга. А потому нам по необходимости придется принять за данность тот двойной стандарт, с которым скальды подходили к «наименьшей композиционной единице» своих произведений, одновременно признавая этот статус и за восьмистишной строфой, и за ее половиной — хельмингом.

Каково бы, однако, ни было действительное и, несомненно, менявшееся во времени соотношение висы и хельминга, последний

неизменно оставался тем замкнутым стиховым пространством, где начинались и находили свое необходимое завершение все пересекающиеся между собой, но принадлежащие разным уровням поэтической техники орнаменты, из которых складывалась скальдическая форма. При этом существенно, что, как уже было замечено выше, границы хельминга устанавливали предел разворачивания не только многочленного кеннинга, но и того регулируемого особыми правилами синтаксического узора, который образовывали переплетающиеся или вторгавшиеся одно в другое предложения. Подобно тому, как узор может быть схвачен глазом лишь весь и сразу, одновременно во всех своих элементах, рассыпанные и явно неурядливо соединенные части разных фраз не были предназначены для последовательного линейного анализа и по необходимости должны были восприниматься целиком как некое нерасторжимое формальное и смысловое единство. Между тем, создаваемая посредством орнаментального плетения теснейшая, поистине неразрывная связь между предложениями или отдельными частями сложного высказывания парадоксальным образом сочеталась с их, как правило, полнейшей синтаксической разобщенностью. С одной стороны, жесткий метрический канон, а с другой — перегруженность стиха именами (кеннингами и хейти), на бесконечное варьирование которых скалды направляли все свое искусство, немало способствовали созданию «номинативного» стиля, оставлявшего весьма немного места для всех прочих частей речи. Сводя до минимума употребление глаголов⁵² и низводя их при этом до роли «скромной серой служанки» при пышных господах-именах⁵³, скальдический стих, как уже отмечалось выше, еще более радикально поступал с истинно служебными словами. Обычное для скальдического стиля отсутствие соединительных союзов приводило к изолированности друг от друга отдельных высказываний, а характерная для бессоюзия невыраженность смысловых отношений между высказываниями оставляла непроясненной и их логическую связь. В результате оказывалось невозможным восстановить линейную последовательность событий и действий, и слушателям приходилось реконструировать ее, либо домысливая отсутствующие соединительные звенья, либо дополняя содержащуюся в стихах информацию сведениями, почерпнутыми из иных, непозитических источников. Примером такой реконструкции, по-видимому, базирующейся исключительно на отрывочных сообщениях скальдической висы, может служить следующий фрагмент из «Саги об Олаве сыне Трюгви»:

«Заплыв еще дальше на восток, к Гаутским Шхерам, он <Хакон> пристал к берегу и совершил большое жертвоприношение.

Тут прилетели два ворона и стали громко каркать. Ярл решил, что, значит, Один принял жертвоприношение и будет помогать ему в бою. Он тогда высадился на берег со всем своим войском, сжег все свои корабли и стал разорять страну <...> Об этом говорится в Недостатке Золота»:

Flóttá gekk til fréttar
felli-Njörðr á velli,
draugr gat dolga Sögu
dagráð Heðins váða,
ok haldboði hildar
hrægamma sá ramma;
Týr vildi sá týna
fleinlautar fjör Gauta.

(Vell. 30: B I 122)⁵⁴

«Разящий Ньёрд спасающихся бегством (= муж) совершил жертвоприношение на равнине, древу одежды Хедина (= мужу) выпал благоприятный день для Саги брани (= битвы), и держатель битвы (= муж) увидел могучих стервятников трупов (= воронов); тот Тюр земли меча (= муж) хотел уничтожить жизни Гаутов».

Здесь мы можем наблюдать не только обычную синтаксическую «рассогласованность» скальдической строфы, но и ее закономерное следствие — подмену гипотаксиса паратаксисом: соединяя помещенные на стыке хельмингов предложения сочинительным союзом *ok* «и», скальд, в отличие от интерпретирующего его стихи автора саги, не ставит (вернее сказать, не стремится эксплицировать это средствами синтаксиса) появление воронов в зависимость от совершенного ярлом жертвоприношения.

Однако едва ли не главная причина «коммуникативной неполноценности» скальдической поэзии кроется в природе ее основного элемента — кеннинга. Став тем горном, в котором, дабы удовлетворять требованиям единого шаблона, переплавлялись, теряя присущие им индивидуальные черты, значения едва ли не бесконечного числа слов, кеннинг при всем видимом богатстве своих вариативных возможностей оказался крайне беден информативно. Выступая в роли «заместителя существительного обычной речи» (Майсснер), кеннинг и в замещаемом им имени, игнорируя все нюансы значения, выделял лишь то наиболее общее, что позволяло отнести его к широкому предметному классу. «Почти безграничные возможности формального варьирования скальдических кеннингов достигаются ценой столь же безграничного расширения сферы их референции»⁵⁵. При этом кеннинг (особенно кеннинги мужа или женщины), как правило, замещает не только имя, но и местоимение. А это означает, что, будучи сам заменителем общеупотребительного существительного, кеннинг обычно имел своим субститутотом... другой кеннинг. Варьируя синонимичные кеннинги в пределах строфы, скальд представлял перед аудиторией во всем блеске своего мастерства, вовсе не считаясь с тем, что, по-

ступая таким образом, он немало усложняет стоящую перед нею задачу. Слушателям предстояло самим и без всякой помощи с его стороны отделять «новое» от «данного», всякий раз сызнова решая вопрос, тождественны или нет подразумеваемые референты синонимичных кеннингов. Происходило это оттого, что в отсутствии обычно принимающих на себя подобные функции местоимений при замещении кеннинга кеннингом оставались не выраженными анафорические отношения. Это, в свою очередь, не могло не сужать повествовательных возможностей скальдической формы: поскольку кеннинг сам по себе не обладал способностью отсылать к своему антецеденту, расшифровка значения кеннингов еще не гарантировала верного и однозначного понимания содержания поэтического произведения.

Все перечисленные особенности использования скальдических кеннингов в полной мере иллюстрирует и процитированная здесь вслед за автором «Круга Земного» строфа из «Недостатка золота». Единственные употребленные в ней наименования героя и адресата песни — кеннинги *разящий Ньёрд спасающихся бегством, древо одежды Хедина, держатель битвы* и *Тюр земли меча* представляют ярла Хакона исключительно как лицо мужского пола и не включают в себя никаких специфических смыслов, которые указывали бы на его высокий социальный статус («правитель», «ярл»), возраст или какие-либо иные качества или содержали хотя бы малейший намек на то, что, нагромождая все эти перифразы, скальд имел в виду именно его, Хакона Могучего. Равным образом, из сообщений этой строфы никак не следует, что героем ее является одно и то же лицо, к которому скальд, проявив свойственную ему расточительность, применил все четыре перифразы, иными словами, что кеннинги *древу одежды Хедина* (2), *держатель битвы* (3) и *Тюр земли меча* (4) должны трактоваться как субституты («анафоры») кеннинга *разящий Ньёрд спасающихся бегством* (1). Только четвертый и последний кеннинг в этой строфе содержит недвусмысленную формальную отсылку — сопровождающее его указательное местоимение *sá* «тот», которое и приводит нас к его предшественнику («антецеденту»), одновременно устанавливая тождество стоящих за ними референтов, что, однако, еще не позволяет с полной уверенностью распространить это тождество на предпосланные им перифразы.

И тем не менее, как и цитирующий эту строфу автор саги, мы совершенно уверены в том, что каждый из ее четырех кеннингов имеет в виду только одного героя и что герой этот — ярл Хакон. Причем уверенность эта опирается вовсе не на сведения, почерп-

нутые из дополнительных, непоэтических источников, а на данные самой поэзии: не стоит забывать, что в качестве объекта для анализа была выбрана не «отдельная виса», но строфа хвалебной песни, намеренно выхваченная из своего непосредственного контекста. Последний и позволяет, вернув названные перифразы на их место в более широком вариативном ряду, состоящем не только из кеннингов или хейти, но и из имен-«идентификаторов» (*Хакон, правитель хёрдов, ярл*), восстановить те не выраженные средствами поэтической формы связи, не реконструировав которые, мы едва ли вообще могли бы надеяться проникнуть в содержание скальдических стихов.

Но раз так, у нас есть все основания предполагать, что, несмотря на столь явные препятствия, чинимые поэтическим языком и синтаксисом, «коммуникативная недостаточность» отдельной скальдической строфы, в силу особенностей ее непомерно разросшейся формы неспособной вместить в себя ничего, кроме краткого отрывочного сообщения о факте и его лаконичной оценки, и уже только поэтому маловразумительной или даже вовсе непонятной вне проясняющей обстоятельства ее сочинения комментирующей прозы саги, вполне могла быть хотя бы отчасти преодолена в раздвигающем ее границы пространстве многострофной хвалебной песни. А потому, если драпе все же не суждено было стать повествованием, то происходило это, по-видимому, не столько по причине принципиальной непригодности скальдической формы для наррации, сколько из-за не предназначенности хвалебной песни для последовательного ведения рассказа.

О том, как недалеко простирались нарративные устремления создателей панегирических песней, красноречивее всего свидетельствуют приводимые в сагах цитаты из хвалебной поэзии, нередко служившие основным источником сведений для авторов прозаической истории норвежских королей. Первые же наугад взятые строфы, введенные фразой «Так говорит Тьодольв», демонстрируют весьма мало сходства со списанной с них картиной морского сражения между норвежским и датским правителями, которую рисует в XXX гл. «Саги о Магнусе Добром» Снорри Стурлусон. Дополняя недостающие детали и перетолковывая на свой лад совершенно условное описание битвы, почерпнутое им из «Флокка о Магнусе» Тьодольва Арнорссона, автор саги самостоятельно и по-новому организует содержащуюся в них информацию, выстраивая насыщенный зримыми подробностями рассказ. Последний заслуживает того, чтобы быть процитированным едва ли не полностью:

«<...> После этого они надели доспехи, и каждый приготовился и привел в порядок свое место на корабле. Корабли Магнуса конунга шли на веслах до тех пор, пока не показалось войско ярла, и тотчас вступили в бой. Люди Свейна вооружились и связали свои корабли один с другим. Завязался жестокий бой. Так говорит скальд Тьодольф:

Logðu (grœðis glóða)
gramr ok jarl fyr skömmu
(þar kom bitr á þorva
brandleikr) saman randir,
svát manþinga munðut
merkjendr Heðins serkjar
(herr náði gný gerva
geirs) orrostu meiri.

(В I 334, 8)

“Вскоре конунг и ярл вступили в битву — *деревьям огня моря (= мужам)* выпала жаркая игра мечей (= битва), — так что делатели зарубок на рубахах тинга Хедина (т. е. кольчугах = воины) не припомнят большего сражения; войско затеяло шум копий (= битву)”.

Бой шел на носах кораблей, и только те, кто стоял там, могли рубиться мечами, те же, кто находился за ними в средней части корабля, бились копьями. Стоявшие еще дальше метали дротики (snœri-sprjótum) и остроги. Другие бросали камни и гарпуны (skeptiflettum), а кто стоял за мачтой, стрелял из лука. Так говорит Тьодольф:

Skotit frá skeptiflettum
skjótt ok mörgu spjóti
(bróð fekk hrafn) þars hǫfum
hjaldr á breiða skjöldu;
neyttu, mest sem mǫttu,
menn at vápna sennu,
baugs en barðir lǫgu
þorvar, grjóts ok ǫrva.

(В I 334, 9)

“Я слышал, что проворно метали гарпуны и множество копий в широкие щиты — *ворон получил добычу* — там, где у нас было сражение; люди использовали камни и стрелы в перебранке оружия (= битве), как только могли, и деревья обручий (= мужи) лежали сраженные”.

Þórut þóslar fleiri
bogmenn at hör tognum;
mundit þann dag Þrœndi
þreyta fyrr at skeytum;
svá þykt flugu síðan
snœridǫtt of skœru,
ótt vas ǫrdrif látit,
illa sátt í milli.

(В I 334, 10)

“Лучники не клали больше стрел на тугую тетиву; в тот день трэндзы не желали прекращать метать оружие; так густо летели дроты в битве, что между ними было плохо видно; буран стрел (= битва) не прекращался”.

Здесь говорится о том, сколь жестокой была перестрелка. В начале битвы Магнус конунг стоял за стеной из щитов, но когда ему показалось, что дело идет слишком медленно, он выбежал вперед

из-за щитов и громко вскричал, воодушевляя своих людей, и пошел прямо на нос корабля, вмешавшись в рукопашную схватку. А когда это увидели его люди, они стали подбадривать друг друга. Громкие крики раздавались по всему войску. Так говорит Тьодольв:

В друга рад отвагу
Был всяк вселить в ярой
Сече. От бранных кличей
Метель Хильд гремела.

(Пер. О.А.Смирницкой)

(Букв. перевод: «Люди, сражаясь, призывали друг друга храбро нести вперед крепкие тучи битвы (= щиты); кличи воинов Магнуса шли на пользу» В I 334—5, 1П).

“Разгорелась яростная битва <...>”⁵⁶.

Не вызывает сомнений, что приведенный здесь прозаический текст основан именно на стихах Тьодольва, — свидетельство тому даже отдельные лексические совпадения в перечнях используемого трёндами метательного оружия (ср. *snœrispjót*, *víggr*, *grjót*, *skeptifletta* у Снорри и *snœridagr*, *gr*, *grjót*, *skeptifletta* у Тьодольва)⁵⁷. И тем не менее совершенно очевидно, что нарисованная автором саги картина боя не выводима из цитируемых им строф. Говоря, что воины Магнуса так густо осыпали противника дротиками и стрелами, что «между ними было плохо видно», что «ворон получил добычу», а люди криками «призывали друг друга храбро нести вперед щиты», скальд вовсе не намеревался сообщить конкретные подробности морского сражения двух государей. Град копий и стрел, расщепляющих выставленные им навстречу щиты, обогранные мечи, пробитые насквозь кольчуги и шлемы, поверженные и бегущие враги, накормленные волки и вороны, звон оружия и шум сражения — неперменные атрибуты описания битвы в скалдических песнях. В подтверждение этому можно было бы привести немало параллелей из хвалебных стихов самого разного времени⁵⁸. Единственная цель, которую преследовал скальд, складывая этот исполненный условностей батальный орнамент, — передать, сколь жестока и продолжительна была битва, и восславить князя, одержавшего в ней победу. То, что осуществил автор «Круга Земного», очевидно, движимый желанием как можно «ближе к тексту» переложить фрагмент из песни Тьодольва на язык саговой прозы, по существу явилось переводом плана выражения в план содержания: понятый буквально и дополненный правдоподобными деталями условный орнамент приобрел очертания реальной картины сражения, в котором каждому его участнику были отведены опреде-

ленное место и роль, а всему ходу боевых действий придана необходимая логическая последовательность и связь.

Преобразуя таким образом лишенное индивидуальных черт конвенциональное описание битвы в насыщенный конкретными подробностями рассказ, автор саги в то же время совершенно иначе использовал те строфы песни, в которых содержались сообщения о действительных фактах. Здесь он строго следовал свидетельствам скальда, ничего не добавляя к заключенной в его стихах информации. Закономерным результатом подобного способа трактовки поэтического текста неизменно оказывалось уже не повествование, а сухой и отрывистый репортаж. Именно так в «Круге Земном» были процитированы следующие строфы из «Флокка о Магнусе», завершающие приведенный эпизод из саги о наследнике Олава Святого:

«Эта битва произошла в последнее воскресенье перед Йолем. Так говорит Тьодольв:

Красна в воскресенье
Стала сталь у княжых
Слуг. Не дрогнув, дрались
Древа игрищ Игга⁵⁹.

Не счесть, сколько стыло
Мертвых в море. Сотни
Тел — настал для воев
Смертный срок — тонули.

Магнус конунг захватил там у людей Свейна семь кораблей. Тьодольв говорит:

Семь ладей — ликуйте
Девы в Согне! — сыну —
Идет он с победой —
Олава достались⁶⁰.

Соединение традиционных постоянно воспроизводимых мотивов и тем с фактографичностью — характерная черта поэтики хвалебных песней. Скальд не просто восхваляет князя за победу, одержанную над врагом, но непременно сообщает, где и с кем воевал прославляемый им правитель, или называет место, где произошла решающая битва: «Видур битвы (= муж) отправился с юга с войсками фризов, франков и вендов» (Эйнар Звон Весов «Недостаток золота» *VI* 122, 28); «Молодой конунг вел беспощадную борьбу с англами; этот зачинщик ливня копий (= муж; «ливень копий» = битва) нес смерть нортумбрийцам; кормилец волков (= муж) разил воинственных скоттов мечом; рассекающий золото (= муж) затеял игру мечей (= битву) на Мэне»; «Князь окрасил кровью тяжелый вред шлема (= меч) у Хольма и на востоке в Гардах» (Хальфред «Драпа об Олаве» *VI* 150, 8; 149, 2); «Воинственный ярл <...> направил высокие штевни навстречу Сигвальди» (Торд

Кольбейнссон «Драпа об Эйрике» *В I 204, 3*); «Сильный ветер нес опустошителя огня прибоя (= мужа; «огонь прибоя» = золото) к Сигтунам» (Арнор Тордарсон «Драпа о Магнусе» *В I 311, 3, 2*). Наряду с подобными, мы порою находим в хвалебных стихах и подробности совсем иного рода: «Благородный владетель шелковой повязки земли бровей (= муж; «земля бровей» = голова) подчинил себе семь фюльков» («Недостаток золота» *В I 119, 14*); «Я слышал, что славный правитель земли (= Кнут) послал весть украшенному шлемом ярлу о том, что Эйрик вновь должен явиться на их дружескую встречу» (Торд Кольбейнссон «Драпа об Эйрике» *В I 205, 8*); «Потом смелый конунг бондов (= Олав) отдал свою вторую сестру за Рёгнвальда, отца Ульва» (Сигват Тордарсон «Флокс об Эрлинге сыне Скъяльга» *В I 230, 9*); «В четырех бурях стрел (= битвах) ты, опустошитель жилища камыша щита (= муж; «камыш щита» = меч, его «жилище» = щит), храбрый, сражался за одну зиму» (Арнор Тордарсон «Хрюнхенда» *В I 309, 14*); «Воины без промедления пошли стеной из щитов с кораблей в пятницу утром» (Арнор «Драпа о Торфинне» *В I 318, 12*); «Я принес пятьдесят марок в возмещение за клена звона металла (= воина; «звон металла» = битва), которые доблестный зачинатель сечи (= муж, т. е. конунг) дал мне за песнь» (Торарин Славослов «Тёгдрапа» *В I 298, 2, 1*).

Именно такого рода стихи и должны были в первую очередь привести современного исследователя к выводу, что «поэзия для скальдов — способ констатации фактов, представляющих внехудожественный интерес и лежащих вне сферы их творчества»⁶¹. Собственно, об этом же говорит в процитированных ранее стихах, обращенных к прославляемому им норвежскому конунгу, и один из виднейших скальдов XI столетия, Арнор Тордарсон: «Наследник Олава, ты дал мне материал для сочинения, я делаю его поэзией» (*В I 309, 14*). Получая свой «материал» (yrkisefni) извне и искусно перерабатывая его в стихи путем создания изощренной поэтической формы, скальд в то же время не имел никакой власти над содержанием собственной поэзии. С точки зрения и его самого, и его аудитории, любое творческое преобразование фактов или художественный вымысел были несовместимы с правдой и, следовательно, представляли собой не что иное, как «ложь и небылицы». Разумеется, заказчики хвалебных песней ожидали от скальдов вовсе не этого, но правдивой информации о совершенных ими подвигах и выигранных сражениях, а потому вовсе неудивительно, что при господствовавшем в древнескандинавском обществе представлении о правде и вымысле, при котором правда искусства полностью отождествлялась с правдой жизни, содержанием скальдичес-

ких стихов должны были становиться «факты необобщенной действительности»⁶². Недаром Снорри, сам искусный скальд и панегирист, с таким доверием относился к сведениям, почерпнутым из флокков и драп, сочинявшихся в честь скандинавских государей: «То, что говорится в этих песнях, исполнявшихся перед самими правителями или их сыновьями, мы признаем за вполне достоверные свидетельства. Мы признаем за правду все, что говорится в этих песнях об их походах или битвах. Ибо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они находятся, ни один скальд не решился бы приписать ему такие деяния, о которых все, кто слушает, да и сам правитель знают, что это явная ложь и небылицы. Это было бы насмешкой, а не хвалой (Pat vægi þá háð, en eigi lof)»⁶³.

В хвалебной поэзии подобная приверженность фактам образовывала причудливый сплав с поэтикой тотальных общих мест. Традиционное топическое изображение военных походов и битв, варьируемое лишь вербально и переходящее от скальда к скальду и из песни в песнь, было не в большей мере приспособлено для того, чтобы служить проводником информации о конкретном событии, чем украшающие его кеннинги. И это притом, что скальдическая хвалебная песнь отнюдь не должна была исчерпываться общими славословиями: князя следовало прославлять не только за щедрость к дружине и бесстрашие в бою, но прежде всего — за его реальные деяния и подвиги, увековечивая их тем самым в людской памяти. Стоявшая перед скальдом задача — воспеть князя за содеянное им в действительности — едва ли была осуществима в рамках не просто конвенциональной, но к тому же принципиально «безадресной» поэтической формы, если бы не выработанные традицией элементарные приемы ее индивидуализации. Так, произнесенный к месту топоним или этноним автоматически превращали условное описание боя в сообщение о реальном сражении, а особый вид «замены имен», *видкеннинг*, обладал свойством недвусмысленно указывать на вполне конкретного героя и адресата хвалебной песни.

Последняя поэтическая фигура, долгое время остававшаяся загадкой для исследователей из-за ее, как полагали, неясного соотношения со «скальдическим словом»-кеннингом, требует более пристального внимания.

Видкеннинг⁶⁴ — это двучленная перифраза, замещающая имя собственное, своеобразное поэтическое «местоимение», иначе именуемое *fornafn* — «замена имени» (термин-калька с латинского *pronomen*)⁶⁵. Согласно Снорриевой «Эдде», где эта категория

скальдической поэтики получает пространное и, как мы попытались показать в другом месте⁶⁶, исчерпывающее объяснение, видкеннинг описывает конкретное лицо — мужа или жену — через его родство или свойство с другим лицом или через возникающие между ними иные типы отношений (дружба, вражда, владение и т. д.)⁶⁷. Тем самым неперменным условием образования такого поэтического «местоимения» является включение в его состав в качестве «определения» (Bestimmung) имени собственного. Важнейшее отличие видкеннинга от скальдического кеннинга обычно усматривают в том, что, тогда как кеннинг всегда обозначает понятие и, следовательно, дает типическую характеристику своего референта («тополь битвы» = *муж*), видкеннинг выступает вместо имени собственного и, описывая свой денотат как строго определенное лицо, непременно дает его специфическую характеристику. Так, кеннинг *ganda reygar setrs gúti* «разоритель жилища камыша щита» (где «камыш щита» = *меч*, его «жилище» = *щит*, а его «разоритель» = *муж*), с которым Арнор Тордарсон обращается к Магнусу Доброму в «Хрюнхенде» (*строфа 14*), описывает конунга типически и мог бы быть применен к любому воину или князю, тогда как употребленный в той же строфе видкеннинг *hefnir Áleifs* «мститель Олава» может быть отнесен уже только к Магнусу и указывает лишь на него одного.

Между тем, как оказывается (и в этом причина противоречивой трактовки видкеннинга в научной традиции), перечисленные признаки этой поэтической фигуры вовсе не достаточны для того, чтобы выделить ее в совершенно отдельный разряд перифрастических наименований и надежно отграничить от кеннинга. Дело в том, что и в самой системе кеннингов на самых высоких ступенях ее иерархии — среди кеннингов богов — мы находим немало поэтических наименований, по форме совершенно неотличимых от видкеннингов. Едва ли, например, можно усомниться в том, что кеннинги Одина «супруг Фригт» и «друг Мимира» или кеннинги Тора «сын Земли», «владыка Бильскирнира» или «убийца Хрунгнира» и им подобные по своему внутреннему устройству во всем соответствуют приведенному здесь описанию видкеннингов. Однако не стоит торопиться с выводом о проницаемости системы кеннингов или, как это нередко имеет место, обвинять автора «Младшей Эдды» в непоследовательности: внимательное чтение начальных строк приведенной им характеристики видкеннинга позволит оценить всю глубину различий между двумя поэтическими фигурами. Мы имеем в виду содержащееся в них недвусмысленное указание на то, что видкеннинг служит заместителем

имени собственного мужа или жены, т. е. исключительно человеческого существа.

Именно закреплённость видкеннинга как особого вида перифрастических наименований за человеческими существами и обнаруживает его основное отличие от кеннинга: тогда как кеннинг, следуя традиционной инвариантной модели, принадлежит поэтическому языку и никак не связан с той или иной речевой ситуацией, видкеннинг, напротив, принадлежит исключительно поэтической речи и обусловлен внепоэтической действительностью. Совершенно очевидно, что видкеннинг, будучи заместителем имен собственных конкретных лиц обоего пола, как он описан у Снорри, вообще не мог принадлежать скальдическому языку, т. е. существовать в традиции в готовом виде. Поэтическому языку принадлежал не видкеннинг в качестве готовой единицы, а та общая структурная схема, не случайно столь детально описанная в «Языке поэзии», по которой его следовало образовывать. Создавая видкеннинг, скальд всякий раз реализовывал заданное поэтическим языком правило, приводя его в соответствие с конкретной ситуацией реальной действительности. Создавая же кеннинг, он производил существенно иные операции и реализовывал не правило, а инвариантный кеннинг, придавая ему, согласно законам скальдического творчества, новую словесную форму и при этом никак не соотнося его с действительностью.

Но это означает, что упомянутые выше перифразы-заместители имен богов и сочетания типа «мститель Олава», выступающие в поэзии вместо имен реальных исторических персонажей, могут быть признаны тождественными не иначе, как по форме. Первые являются воспроизводимыми единицами поэтического языка, которые скальд получает из традиции как готовые двучленные наименования мифологических существ и лишь варьирует их словесную оболочку в соответствии с требованиями стиха; последние создаются им непосредственно в процессе поэтического творчества по продуктивным, заданным традицией структурным схемам. Первые являются кеннингами и в качестве таковых могут участвовать в создании «кеннингов второго порядка» — употребляться в составе многочленных кеннингов (ср., например, протяженный кеннинг поэзии, который приводит сам Снорри: *Míms vinar glaumborgs straumar* «потoki скалы ликования друга Мимира», где «друг Мимира» = *Один*, «скала ликования» = *грудь*, «потoki груди Одина» = *поэзия*); последние описываются в ученой поэтике как «видкеннинги». И те, и другие, несомненно, тождественны генетически и вовсе неотличимы, когда стоят в аппозиции при имени,

например, в эпической поэзии, однако в таком употреблении они не выполняют заместительной функции и потому не являются особыми поэтическими фигурами. Они превращаются в таковые лишь будучи употребленными не вместе, а *вместо* имени собственного, и тогда их пути расходятся. Перифрастические наименования богов занимают место на высших ступенях иерархии системы кеннингов, где им практически нет альтернативы (из всех богов скандинавского пантеона только Тор может быть описан с помощью более или менее развитой системы не «местоименных» кеннингов), и должны быть причислены к разряду мифологических кеннингов. Аналогичные им по структуре заместители имен людей также находят свое место в скальдической системе: они выделяются в особую категорию перифраз, противоположную кеннингу как по своему статусу в поэтическом языке, так и по своему назначению в поэтической речи. В отличие от кеннингов, имен предельно абстрактных и исключающих какую бы то ни было индивидуализацию обозначаемого объекта, видкеннинги оказываются удобными именами-идентификаторами. Надо полагать, что именно благодаря этому, лишь им одним присущему свойству — способности описывать героя или адресата стихов как строго определенное лицо, — видкеннинги и были выделены исландской поэтикой в особый род скальдических наименований, несомненно, представлявших особую ценность прежде всего для панегирической поэзии.

Овладев, таким образом, приемами, позволявшими преобразовывать общее в частное, трансформировать абстрактную поэтическую риторику в сообщения о конкретных фактах, скальды тем самым нашли решение проблемы, поставленной перед ними самими условиями существования хвалебной песни. Последняя, в отличие от «случайной» скальдической висы, импровизировавшейся *ex tempore*, как отклик на некую ситуацию, немислимой вне нее, а потому и непредназначенной для «отдельного» хранения в традиции в качестве самостоятельного поэтического текста, сочинялась заранее, не зависела от момента исполнения, была полностью автономна и внеситуативна и, что самое главное, рассчитана на неоднократное воспроизведение. Самодостаточность скальдической панегирической песни, сложенной на века с тем, чтобы надолго пережить как ее адресата, так и ее создателя, зиждилась прежде всего именно на использовании описанных здесь несложных приемов индивидуализации, которые позволяли, не прибегая к дополнительным комментариям, определить, хотя бы в самых общих чертах, о ком и о чем идет речь в ее строфах.

Обеспечивая жизнеспособность хвалебной песни, эти приемы, однако, сами по себе не прибавляли ей ни повествовательности, ни связности. Называя места и земли, где происходили сражения, или определяя противника и его предводителя, скальд находил способ сообщить об известных ему фактах, руководствуясь лишь одной целью — прославить адресата песни. События как таковые занимали его при этом лишь постольку, поскольку они служили основанием для восхваления его героя. В этом кроется одна из причин того, что, несмотря на присущую ей фактографичность, хвалебная песнь вовсе не стремилась превратиться в сколько-нибудь последовательный рассказ. Не случайно драпа заставляет вспомнить рунические надписи, высеченные на памятных камнях эпохи викингов: и там, и там перед нами искусно орнаментированная, мастерски стилизованная парадная форма, предназначенная для того, чтобы незыблемо хранить некий минимум информации о герое. Однако подробность и детализованность в одном случае словесного, а в другом — изобразительного орнамента находятся в разительном несоответствии с заключенными в нем скухими и лаконичными сообщениями о реальных событиях и фактах.

На то, что отмеченные особенности поэтики хвалебной песни, вопреки распространенному мнению⁶⁸, были не столько предопределены общими свойствами скальдического стиля, в отличие от канонов эпического стихосложения, отнюдь не способствующего повествованию, сколько продиктованы прагматикой дружинного панегирика и, стало быть, *жанрово обусловлены*, косвенным образом указывают и данные относительно поздних и среди них прежде всего «исторических» драп, к которым в своей полемической статье попытался привлечь внимание Джон Линдоу⁶⁹. Подвергнув сомнению справедливость тезиса о ненарративности скальдической формы, Линдоу пришел к выводу, что это заключение основывается на дефектности поэтического корпуса и, следовательно, недостаточности наших знаний о строении классических хвалебных песней, в лучшем случае доступных ныне лишь в серии фрагментов. Если же обратиться к целому ряду песней последующего периода, как правило, сохранившихся значительно лучше, то вопрос о повествовательных возможностях произведений скальдической поэзии уже нельзя будет рассматривать в безусловно негативном свете: как оказывается, при желании скальды были вполне в состоянии вести последовательный рассказ.

Именно такую задачу, вне всякого сомнения, ставил перед собой автор «Драпы о йомсвикингах» (*Jómsvíkingadrápa*, начало XIII в.) — оркнейский епископ Бьярни Кольбейнссон, не случайно

во вступлении назвавший свою поэму *sögu-kvæði* (*þat berum upp fyr ýta / ... sögu-kvæði В II 2, 5* «я рассказываю людям *sögu-kvæði*»), — наименованием, которое в данном контексте может быть истолковано и как «историческая песнь», поскольку предмет драпы впервые становятся события отдаленного прошлого⁷⁰ (произошедшая в конце X в. при Хьёрungaваге битва викингов из Йомсборга с норвежцами), и как «повествовательная песнь», поскольку ни ее сочинение, ни исполнение не преследовали никаких других целей, кроме сообщения о достойных упоминания героических деяниях. Независимо от того, какое из двух значений имел в виду сам автор «Драпы о йомсвикингах», она являет собой образец линейного повествования и именно в силу этого своего нового качества наделяется чертами, насколько можно судить по сохранившимся фрагментам хвалебных песней, вообще неизвестными панегирической поэзии предшествующего периода. Первая из них обнаруживается уже во вступлении к драпе, где вслед за псевдотрадиционным зачином, в котором автор, пародируя своих предшественников, иронически отказывается и от обычной просьбы поэта выслушать его песнь⁷¹, и от мифологизации собственного поэтического дара⁷², представлены главные персонажи поэмы и обрисована некая «начальная ситуация» (Пропп), никогда прежде не появлявшаяся в скальдических песнях, чье изложение, как правило, начиналось *in medias res* и не было отягощено экспозицией. Не знало оно и диалогов действующих лиц — этой характерной черты поэтики древнескандинавских эпических песней и еще одной бросающейся в глаза особенности «Драпы о йомсвикингах». Главное же, в чем проявляется нарративность произведения оркнейского скальда, — избранный им способ изложения содержания песни, при котором события сменяют одно другое и находят отображение не в калейдоскопе разрозненных картин, но в связном и довольно подробном рассказе, выстроенном в линейной последовательности в соответствии с присущей ему внутренней логикой и проистекающим из нее «порядком действия».

Однако не только историческая драпа (в данном случае к тому же наделенная несколько облегченной поэтической формой) оказывается открытой повествовательности: это же свойство демонстрирует и христианская религиозная песнь. В качестве примера таковой Линдоу привлекает анонимную «Драпу о Плациде», созданную на рубеже XII и XIII вв., в которой излагается история чудесного обращения св. Евстахия. Между тем, «Драпа о Плациде» вовсе не представляет собой исключения. То же можно заметить и в отношении более поздних христианских драп. Характерными осо-

бенностями последних были обращенность к прошлому и связанность изложения, по всей видимости, в немалой степени обусловленная использованием при их составлении обычно предшествующих этим поэмам нарративных сочинений — прозаических саг, поэтическими переложениями которых они зачастую и являлись.

Хотя Дж.Линдоу, вне всякого сомнения, прав, когда, отказываясь от традиционного представления о принципиальной ненарративности скальдической поэзии, убедительно демонстрирует ее повествовательные возможности на примере исторических и религиозных поэм XII—XIV вв., он в то же время, очевидно, неправ, когда пытается распространить это достижение иной эпохи и иных жанров на классическую хвалебную песнь. То обстоятельство, что последняя уцелела лишь в фрагментах, рассыпанных по «королевским сагам», еще не делает ее вовсе недоступной изучению и не исключает возможности высказывать суждения о ее нарративных качествах. Несохранившиеся строфы или целые утраченные части из флокков и драп, принадлежащих скальдам IX—XI вв., едва ли явили бы нам образцы более связного построения рассказа: не подробное и последовательное изложение узловых событий, сыгравших решающую роль в судьбе героя, но его прославление — вот, что неизменно и на протяжении всей ее многовековой истории составляло тему хвалебной песни. Наилучшее доказательство тому — не случайно обойденные вниманием автора статьи поздние образцы панегирического жанра, «Перечень размеров» Снорри Стурлусона и упоминавшиеся ранее поэмы его племянника, Стурлы Тордарсона. Во всех этих произведениях, не содержащих и намека на повествовательность, со всею тщательностью, надо полагать, продиктованной в том числе и сознательным стремлением их авторов не отстать от своих знаменитых предшественников, воспроизводятся все стереотипы классической хвалебной поэзии.

Можно не сомневаться в том, что ряд заметных особенностей поэтики хвалебной песни в значительной степени был предопределен именно ее непредназначенностью для ведения линейного повествования. Такова, например, нередко используемая скальдами орнаментальная вариация, подменяющая собой истинное движение темы. Вместо того, чтобы остановиться на обстоятельствах или подробностях описываемого события, скальд, перед тем как — обычно с новой строфы — перейти к иной теме или к другому достойному внимания эпизоду, задерживается на уже сказанном, повторяет его, перефразируя разными способами, но не добавляя при этом решительно ничего нового к сделанному им ранее сообщению. Именно так рассказывается об одном из подвигов ярла

Эйрика в «Бандадрапе» Эйольва: «Могущественный разбрасыватель сокровищ (= муж, т. е. ярл Эйрик) сразил в бою Кьяра ожерелья (= воина, имеется в виду его противник Скофти); ты лишил жизни расточителя пламени земли песка (= мужа: «земля песка» = море, его «пламя» = золото); испытатель меча (= муж, т. е. Эйрик) убил пробудителя звона плоской стены вороного штевня (= мужа: «вороной штевня» = корабль, его «плоская стена» = щиты, их «звон» = битва)...» (В I 190, 2). Значительно чаще, однако, подобного рода вариация сопровождает не изложение вполне конкретных фактов, как это имеет место в приведенной строфе из поэмы Эйольва, но повторяющиеся из песни в песнь топические ситуации: князь кормит воронов телами поверженных врагов —

Saddi jarl, þars odda
ofþing saman gingu,
vann hanga vals hungri,
hrafna, fylkis nafni;
morðskýja varð mávi
Mistar gótt til vista
heiðins dóms at háða
hríð við markar síðu.

«Ярл кормил воронов
на могучем тинге клинков (= в битве);
тезка князя (= ярл) побеждал голод
сокола повешенных (= ворона);
чайка Мист (= ворон; Мист — валькирия)
легко находила корм на побережье
земли язычников после бури тучи
битвы (= сражения; «туча битвы» = щит)».

(Тинд Халлькельссон «Драпа о Хаконе ярле» (ок. 987 г.) В I 137, 7);
наделяет дружинников золотом —

Velr ítrhugaðr ýtum
otrþjóld þöfurr snotrum;
opt hefr þings fyr þröngvi
þungfarmr Grana sprungit;
hjör vill rjóðr at ríði
reiðmalmr Gnitahéðar;
vígs es hreytt at hættis
hvatt Niflunga skatti.

«Благосклонный князь раздает
мудрым мужам выкуп за выдру (= золото);
часто тяжелая ноша Грани (= золото)
разламывается устроителем тинга (= князем);
обогритель меча (= муж) желает, чтобы
раскачивающаяся руда Гнитахейд (= золото)
распространялась; клад Нифлунгов (= золото)
разбрасывается быстро зачинщиком битвы».

(Снорри Стурлусон «Перечень размеров» В II 72, 41) и т. д.

В соединении с другими стилистическими приемами такая вариация могла перешагивать границы строфы и распространяться на целые строфические последовательности, как это, к примеру, имело место во вступлении к «Недостатку золота», где в шести начальных полустрофах скальд раз за разом возобновляет свою просьбу выслушать его песнь, или в упоминавшемся ранее фрагменте из «Драпы о Хаконе» Халльфреда (строфы 3—6), отведенном теме покорения Норвегии. Аналогичным образом и процитированная строфа из «Перечня размеров» Снорри на деле принадлежит более пространному контексту. Без устали перебирая на-

именования мужа и кеннинги золота, скальд, как будто бы задавшись целью подвергнуть испытанию синонимические возможности поэтического языка, трактует все тот же мотив раздаваемого богатства в восьми (!) размерах, соответственно отводя ему одну за другой восемь строф (*висы 41—48*) своей хвалебной песни: «Распространяется красное богатство; я знаю, как храбрый подстрекатель Хлёкк (= муж) бросает капли колец (= кольца: имеется в виду миф о кольце Драупнир, из которого каждую девятую ночь капает по восьми колец такого же веса) на межи сокола (= руки) людям; отважный князь заставляет ясный дождь век Мардёлль (= золото; Мардёлль — имя Фрейи) падать людям на руки; ускоритель битвы украшает руки людям» (*строфа 42*); «Храбрый Бальдр меча (= муж) отличает людей врагом согласия (= золотом); зачинщик битвы (= муж) умеет быстро делить сияющий снегопад Гротти (= золото); борец богатства (= муж) раздает верному войску мирный ячмень Фроди (= золото); лежащий на многих лугах помол Феньи (= золото) покрывает, отданный, владения локтя (= руки)» (*строфа 43*) и т. д. Одновременно Снорри превращает это искусно выполненное упражнение в версификации в обзор различных «разделов» скандинавской мифологии: как можно заметить, каждая из приведенных здесь строф призвана продемонстрировать не только очередную метрическую разновидность, но и определенную группу кеннингов: в первой из них все поэтические наименования золота основаны на сказании о кладе Нифлунгов, во второй — имеют в виду чудесные атрибуты богов, в третьей — восходят к рассказу о мельнице Гротти. Перед нами еще один яркий парадокс скальдической поэтики: распространяя ту или иную тему на последовательность строф, поэт, казалось бы, стремился «разомкнуть» вису, представить ее частью более пространного целого, на деле же всеми возможными средствами подчеркивал ее самодостаточность и завершенность. Другого и нельзя было ожидать, поскольку смысловое единство создавалось лишь вариацией, которая не прибавляла ничего нового к содержанию первой же из трактующих данную тему строф, а вся их цепочка становилась избыточной и могла быть в любом месте прервана без ущерба для самой темы. Что же касается формальных приемов, то даже те из них, которые не принадлежали к числу обязательных канонов скальдического стихосложения, изначально и неизменно ориентированных исключительно на отдельную строфу, как можно было заметить на примере процитированных стихов из поэмы Снорри, также способствовали тому, чтобы еще отчетливее очертить границы каждой висы.

Однако не только орнаментальная вариация обращает на себя внимание в строфах подобного рода. Главное содержание этих топических тем — описания достойных хвалы поступков князя обладают и другим примечательным свойством: переливаясь из разряда поэтических высказываний в стихию скальдической лексики и претерпевая при этом формальную субстантивацию, едва ли не каждое из них обретало своего двойника в самой распространенной группе кеннингов — среди обозначений мужа. Ибо тот, кем *разбрасывается* (es hreytt) *клад Нифлунгов* (Нт. 4Л), зовется на языке скальдов *разбрасывателем золота* (ср.: hreytir handar grjóts «разбрасыватель камня руки»: Тормод «Драпа о Торгейре» (ок. 1025 г.) В I 259, 13); тот, кто *предлагает трупы волкам* или *воронам* (ср.: baud ulfum hræ / Eiríkr of sæ «предлагал волкам трупы Эйрик на море»: Эгиль «Выкуп головы» В I 32, 12) или *кормит коня великаниши* (= *волка*: ól flagðs gota В I 32, 10) может быть назван *задающим корм воронным стаям* (verðbjóðr hugins ferðar: Тинд Халлькельссон «Драпа о Хаконе ярле» (ок. 987 г.) В I 136, 4) или *кормильцем волка* (vargfœðandi: Глум Гейрасон «Драпа о Серой Шкуре» В I 67, 6), а тот, кто *обагрят меч* (raud hilmir hjgr «князь обагрил меч» В I 32, 10), является *обагрителем меча* (rjóðr hjgrs: Снорри Нт. 4Л), или, попросту говоря, *мужем*. Неудивительно, что постоянно существующая — и, как мы могли убедиться, осуществляемая — возможность двунаправленных превращений, в ходе которых скальд по своему желанию мог либо «распустить» кеннинг в фразу, либо, напротив, свести последнюю к перифразе (иными словами, претворить форму в содержание и обратно), подчас имела своим результатом откровенную тавтологию: все в той же поэме Эгиля кеннинг мужа «разламыватель колец» (hringbrjótr) оказывается в одном хельминге с собственным двойником: «*ломает огонь плеча* предлагающий камень ладони (= *золото*)» (brýtr bógvita / bjóðr hrammpvita В I 33, 17), а Эйольв Дадаскальд, и вовсе не смущаясь почти полным формальным тождеством субъекта и предиката, говорит, что «утешитель волка часто задавал корм соколу крови (= *ворону*)» (ulfteitir gaf fðu / opt blóðvolum В I 190, 1), что, учитывая взаимозаменяемость наименований зверя и птицы битвы в модели кеннинга мужа, по сути эквивалентно заявлению: «кормилец хищника битвы часто кормил хищника битвы»!

Главное же заключение, к которому приходишь, анализируя приведенные контексты, неизбежно сводится к следующему: в условном мире скальдического панегирика действия прославляемого адресата песни описываются в полном (нередко даже вербальном) соответствии с героическим идеалом доблестного и щедрого

воина, нашедшим свое воплощение в кеннингах мужа. Герой песни полностью сливается с тем эталонным *мужем*, чьи действия запечатлены поэтической номинацией: он и есть *раздаватель* колец и запястий, *дробитель* щитов и шлемов, *испытатель* мечей и копий и *кормилец* волков и воронов, вынужденный постоянно, с отрочества и до самой своей кончины каждым поступком подтверждать эти неперенные качества благородного воина. А потому во всех эпизодах своего героического жизнеописания он предстает в ореоле славных деяний. Чуть ли не с малолетства он, подобно сказочному богатырю-герою «саги о древних временах», совершает ратные подвиги — еще один излюбленный топос хвалебной поэзии, который мы находим во множестве поэм начиная с древнейшего сохранившегося произведения этого жанра, «Глумдрапы» Торбьёрна Хорнклови («Могучий опустошитель белого жеребца волны (= *муж*; «жеребец волны» = *корабль*) ребенком (barnungr) выводил в самый подходящий момент корабли в море» *В I 20, 3*). При этом мотив крайней молодости вождя, уже в юном возрасте вступающего на военное поприще, как оказывается, обычно содержит и еще одну повторяющуюся из песни в песнь деталь — первые свои победы князь одерживает, отправляясь за море: он «снаряжает», «выводит в море» и «гонит прочь от дома» свои боевые корабли. Вероятно, поэтому и сам он чаще всего описывается в таких строфах посредством «корабельных» кеннингов, выступающих в роли «определения» в протяженных кеннингах мужа: «Мудрый наездник вороного земли переправы («земля переправы» = *море*, его «вороной» = *корабль*) ребенком (barnungr) ходил оттуда в успешный поход на Сканей» (Глум Гейрассон «Песнь об Эйрике Кровавая Секира» (середина X в.) *В I 65, 2*); «Враг огня жилища лука (= *муж*; «жилище лука» = *рука*, ее «огонь» = *золото*) был двенадцати лет от роду, когда храбрый друг хёрдов (= *комунг*) снарядил боевой корабль из Гардов» (Халльфред «Драпа об Олаве» (996 г.) *В I 148, 2, 1*); «Разоритель повозки моря (= *корабля*) юным (lítt gamall) погнал вперед корабли; не уходил из дома в битву князь моложе тебя (œgí þér)» (Оттар Черный «Драпа о Кнута» (1026 г.) *В I 272, 3, 1*)⁷³ и т. д.

Поэзия скальдов по праву может быть названа поэзией действия. И не только потому, что ей приписывалась способность оказывать направленное воздействие на адресата: содержание скальдических стихов — это, как правило, описание совершаемых действий. Как мы могли уже убедиться, на формальном уровне этому соответствует доминирующее положение кеннингов мужа с *póma agentis* в основе, знаменательный факт, еще раз подчеркивающий, что герой поэзии скальдов — это действующий субъект.

Сказанное, хотя и справедливо для скальдической поэзии в целом, с наибольшей последовательностью проявляется именно в хвалебной песни, которая приобретает тем самым специфические черты, отличающие ее от других известных средневековых образцов этого жанра, будь то арабский мадх с его восхвалением моральных и личных качеств восплаемого⁷⁴ или европейский (латинский, а вслед за ним и германский) панегирик «этического типа»⁷⁵, также прежде всего воздающий должное добродетелям (virtutes) своего героя. Скальдическая хвалебная песнь раннего и классического периода выделяется на этом фоне прежде всего тем, что воспевает не моральные качества индивида и не его личные добродетели, но приписываемый каждому благородному мужу стандартный набор традиционных «эталонных» доблестей. Кроме того, независимо от степени ее «историчности», иначе говоря, приверженности фактам (а среди панегирических поэм наряду с так называемыми перечнями битв и топонимов встречаются песни, вообще не упоминающие конкретных событий из жизни своих героев, ярчайший тому пример — «Выкуп головы» Эгиля), предметом описания такой песни неизменно являются поступки, а не собственно качества восхваляемого. Из этого, конечно же, не следует, что последние вообще не попадали в поле зрения скальда, однако, прославляя конунга за храбрость, мужество или щедрость, поэт обычно высказывал все это не в прямых славословиях («конунг, ты бесстрашен» и т. п.), но давал понять посредством изображения тех его деяний, совершение каковых само по себе служило наилучшей демонстрацией соответствующих качеств. Уже то обстоятельство, что многократно варьируемые сообщения типа «князь обагрив меч», «гнул тис» (т. е. стрелял из лука), «предлагал волкам трупы», «разбрасывал огонь реки» (т. е. щедро раздавал золото), из которых по большей части и состоял панегирик, могли именоваться «хвалой», вполне раскрывает их не только, а зачастую и не столько предметный, сколько качественный характер.

Отмеченные особенности древнескандинавской хвалебной поэзии позволяют в полной мере оценить всю необычность содержания одной из заключительных строф «Перечня размеров», очевидно, намеренно облеченного ее автором не в скальдическую, а в эддическую форму:

Peir ró jöftrar
alvitrastir,
hringum hæstir,
hugrakkastir,
vellum verstir,

«Эти князья (имеются в виду король Хакон и ярл Скули — *Е.Г.*) — наимудрейшие, владеющие наибольшими богатствами, наихрабрейшие, наищедрейшие,

vígdjarfastir,
híró hollastir,
happi næstir.

отважнейшие в битве,
вернейшие своей дружине,
ближайшие к удаче».

(Нп. 99: В II 87)

Едва ли в скальдическом корпусе найдется другое место, где одно за другим были бы названы все те героические свойства правителя, которые в конечном счете и служили объектом прославления хвалебной песни. Перед нами своего рода итог дружинной панегирической традиции, полностью отвечающий ее духу, но не букве. Впрочем, и предшественники Снорри вовсе не избегали прямого упоминания качеств восхваляемого ими героя, однако, что существенно, в отличие от автора приведенной строфы, как правило, не помещали их в семантическое ядро высказывания, отводя им более скромную роль определения. Свидетельство тому — разнообразные эпитеты, нередко сопутствующие поэтическим наименованиям конунга или кеннингам мужа. Часть их можно было наблюдать в приводившихся ранее примерах топических тем (ср.: «могучий» (*harðráðr*) опустошитель белого жеребца волны», «мудрый» (*fróðr*) наездник вороного земли переправы», «храбрый» (*hraustr*) друг хёрдов»). В самом раннем сохранившемся фрагменте панегирической песни, в «Глюмдрапе» Торбьёрна Хорнклови, подобные эпитеты встречаются едва ли не в каждой строфе. Все они характеризуют конунга Харальда как могучего, доблестного и мудрого предводителя (ср.: *rausnarsamr* (1)⁷⁶ «великолепный»; *mannskœðr* (2) «воинственный»; *harðráðr* (3), *ríkr* (7) «могучий»; *allsnöeffr(ir)* (4) «храбрейший»; *geðharðr* (6) «отважный»; *lundprúðr* (6), *eljunprúðr* (8) «доблестный»; *margspakr* (8) «многомудрый» В I 20—21). Сходные эпитеты использовал спустя полтора столетия и Арнор Скальд Ярлов в хвалебных песнях, сочиненных в честь Магнуса Доброго (ср. в «Драпе о Магнусе»: *hraustr* (1, 2) «смелый»; *framr* (4) «выдающийся»; *snjallr* (7) «мужественный»; *drjúgspakr* (14) «мудрейший»; *fullhugaðr* (17) «доблестный» В I 311—315 и т. п.). Вместе с тем, по видимому, именно в поэмах Арнора с большей отчетливостью, нежели у его предшественников, также складывавших хвалебные песни в честь христианских конунгов, проявляется та, несомненно, новая для скальдического панегирика тенденция прямого восхваления не только деяний, но и качеств правителя, которая нашла свое законченное выражение в 99 строфе «Перечня размеров». И в «Хрюнхенде», и в «Драпе о Магнусе» наряду с традиционным прославлением подвигов конунга привлекают внимание и замечания иного свойства, что, в частности, дало основание Халльварду Ли⁷⁷ отметить неумеренность похвал, изливаемых этим скальдом на

своего адресата: «никогда не скользил боевой корабль под более прекрасным князем (und fríðga fylki)» (*Hryn. 16*); «непобедимое сердце (afkart hjarta) сына Олава стремилось с востока» (*Magnr. 3*); «у князя было храброе сердце (ort hjarta)» (*Magnr. 18*)⁷⁸; «великолепие этого конунга было огромно» (*Magnr. 19*) и т. п.

Хвалебная поэзия скальдов и в более ранние времена не отличалась сдержанностью тона. Это хорошо видно уже на примере только что упомянутых эпитетов, сопровождающих обозначения князя. Сплошь и рядом они содержат в своем составе те или иные интенсификаторы, указывающие на высшую степень качества, как, например, в «Глюмдрапе»: *allsnoeðr* «смелейший», *margsprakr* «многомудрый» (ср. также у Халльфреда: *margdýtt BI 155, 23*; *alldýtt BI 153, 13* «великолепнейший» и в поэзии Сигвата: *allríkr BI 230, 6* «самый могучий», *aldyggr BI 230, 9* «наиблагороднейший» и т. д.). Свойственная панегирическому жанру гиперболизация проявляется и в батальных описаниях (вспомним у Тьодольва: «воины не припомнят большего сражения», «лучники не клали больше стрел на тугую тетиву»), однако своего пика она достигает в уже знакомой нам теме *высочайший под небесами* (ср. у Торлейва Ярлова Скальда, X в.: «Хакон, мы не знаем ярла выше тебя под дорогой месяца (= небом)» *BI 132, 1, 1* или у Маркуса Скеггясона в «Драпе об Эйрике», начало XII в.: «Не скоро родится страж людей (= конунг) великолепнее на окруженном морем днище сосуда ветров («сосуд ветров» = небо, его «днище» = земля)» *BI 414, 3*), не только реализуемой в стевах ряда классических драп, но и — с некоторыми риторическими вариациями — ставшей лейтмотивом всей древнескандинавской хвалебной поэзии.

Как и ряд других важнейших топосов дружинного панегирика, мы встречаем эту тему уже в «Глюмдрапе»:

Kœmrat yðr né œðri
annarr konungmanna
gjofli rœmðr und gamlan
gnapstól, Haraldr, sólar.

(*BI 21, 9*)

«Не будет другого из рода конунгов,
прославленного за свою щедрость,
выше вас, Харальд, под старым
возвышающимся престолом солнца (= небом)».

Фрагментарность поэмы Торбьёрна, от которой сохранилось лишь девять строф, не позволяет определить место этого хельминга в композиции песни. Нельзя исключить вероятность того, что именно на него возлагались функции стева⁷⁹ — аргументом в пользу такого предположения может служить имя конунга, не названное скальдом ни в одной другой из уцелевших строф песни. В то же время нет никаких оснований отвергать и иную точку зрения,

высказанную норвежской исследовательницей А. Хольтсмарк, увидевшей в процитированных стихах заключительную строфу песни: для скальда, ожидавшего достойного вознаграждения за преподнесенную им драпу, было естественным завершить слэм прославлением щедрости своего патрона⁸⁰. Трудности подобного рода неизбежно возникают и при попытках установить функциональную нагруженность соответствующего мотива в ряде других хвалебных песней, например в «Хрюнхенде» Арнора, где фьордунг аналогичного содержания («Княже, никогда не родится под солнцем другой конунг выше тебя») обычно помещается издателями в конце поэмы (B I 311, 20). Как бы то ни было, освобожденная от изображения событий или деяний правителя прямая хвала в равной мере подходила и на роль отмеряющей стих резюмирующей сентенции, исполняемую стевом, и для того, чтобы подвести окончательную черту под изложением песни — «подрубить» драпу слэмом. Кроме того, как показывает не раз упоминавшаяся здесь знаменитая поэма Арнора, одновременно она вполне годилась и для вступления к хвалебной песни:

Magnús, hlýð til máttigs óðar,
mangi veit ek fremra annan;
uppa rǫðumk yðru kappi,
Jóta gramr, í kvæði fljótu;
haukr réttir est þú, Hǫrða dróttinn,
hverr gramr es þér stórum verri;
meiri verði þinn en þeira
þrifnuðr allr, unz himinn rífnar.

(*Hrynghenda*, 1: B I 306, 2)

«Магнус, слушай могучий стих,
я не знаю никого, выше тебя;
я прославлю вашу мощь,
князь ютов, в быстрой песни;
ты настоящий ястреб, конунг хёрдов,
каждый князь уступает тебе в величии,
твоя удача будет больше, чем их,
пока не расколется небо».

Перед нами все тот же мотив «высочайший под небесами», хотя и несколько видоизмененный. Прежде всего, превознося прославляемого им князя, скальд настолько увлекся, что позволил себе негативное сравнение, без должной лояльности отозвавшись о достоинствах всех прочих конунгов («каждый князь уступает тебе в величии» и т. д.). Присутствовавший при исполнении песни в честь своего соправителя Харальд Суровый незамедлительно отреагировал на дерзость Арнора. Прервав его, он сказал: «Хвали этого конунга сколько тебе угодно, но не говори плохо о других конунгах»⁸¹.

Трансформация темы, однако, этим не ограничивается, и во втором фьордунге последняя получает дальнейшее распространение с помощью риторической фигуры *adynaton*: никакому другому конунгу не удастся превзойти Магнуса в удачливости *пока не расколется небо* (unz himinn rífnar). Выше и по другому поводу нам уже

приходилось приводить заключительную строфу из «Поминальной драпы об Олаве» Халльфреда, содержащую этот же мотив, по всей вероятности, первоначально использовавшийся именно в поминальных песнях, откуда он со временем (и не исключено, что самим Арнором) мог быть перенесен в панегирик в честь здравствующего правителя: «Прежде мир и небо расколются надвое, чем родится благородный муж <...>, достоинством подобный радостному духом Олаву...». Знаменательно, что у Арнора Скальда Ярлов мы находим и едва ли не самое яркое воплощение этого мотива во всей дружинной поэзии. В предпоследней строфе «Драпы о Торфинне», сложенной в память о его патроне, скальд нарисовал картину гибели мира, которая постигнет его скорее, чем появится правитель, способный заменить собой оркнейского ярла: «Ясное солнце почернеет, земля утонет в темном море, расколется бремя Аустри (= небо), море зашумит над горами, прежде чем князь прекраснее Торфинна родится на островах» (В I 321, 24). Притом, что этот перечень бедствий более всего напоминает использование того же тропа в любовной поэзии скальдов, где он заведомо употреблялся для выражения невозможности появления равной по красоте женщины⁸², есть все основания подозревать, что описанная Арнором картина конца света не может быть без остатка сведена к универсальной фигуре поэтической речи, замещающей короткое наречие «никогда». Хотя обе поэмы о Магнусе и «Драпа о Торфинне» были сложены скальдом, в творчестве которого уже отчетливо звучат христианские мотивы⁸³, едва ли возможно установить, в какой мере в эту эпоху новая идеология королевской власти успела поколебать или, тем более, была способна оттеснить и заменить собой традиционные представления о правителе, на протяжении столетий находившие свое отражение в княжеском панегирике. Даже если допустить, что в приведенной строфе из поминальной драпы об оркнейском ярле этот древний пласт представлений отодвинут на второй план, то усомниться в его актуальности для использованного в тех же целях описания конца света у скальда-язычника уже невозможно. В «Речах Хакона» Эйвинда Погубителя Скальдов (*Hákonar-mál*, 961 г.) картина гибели мира обретает не только знакомые приметы скандинавского эсхатологического мифа («Фенрир-волк без привязи бросится на жилище людей (= землю), прежде чем столь же хороший конунг заступит на пустое место» В I 60, 20), но и отнюдь не риторическое обрамление, подкрепленное аллюзией или прямой цитатой из «Речей Высокого»:

Deyr fé,
deyja frændr,

«Гибнут стада,
гибнут родичи,

eyðisk land ok lág;
slz Hókon
fór með heiðin goð,
morg es þjóð of þéuð.

(*В I 60, 21*)

опустошается земля;
с тех пор как Хакон
отправился к языческим богам,
многие попали в рабство».

Эта последняя строфа заставляет вспомнить стев из «Поминальной драпы об Олаве» Халльфреда, скальда, как известно, с трудом усваивавшего новую веру («Все северные земли опустели после смерти князя. Мир нарушен гибелью неустрашимого сына Трюгви» *В I 154, 19*). Конунг обеспечивал благоденствие и процветание своей страны⁸⁴, и его смерть из частного события превращалась в глобальное, возрастающее до масштабов мировой катастрофы, поскольку влекла за собой опустошение, разорение и неурожай, сулившие нужду и неисчислимые беды его подданным. Тем самым в сознании древних скандинавов она не могла не приближать те последние времена, наступление которых как будто бы отдалял, если не вовсе исключал использованный тут же троп *ady-paton*⁸⁵. За патетической хвалой, призванной вознести правителя на недостижимую высоту и обеспечить его превосходство над другими конунгами «на вечные времена», легко обнаруживается «второе дно» — вера в осуществление той неизбежной эсхатологической перспективы, когда, неся разрушение и гибель, вырвется на волю хтоническое чудовище Фенрир, померкнет солнце и землю поглотит море, иначе говоря, в реальность всего того, что словословия ради формально опровергал описанный здесь риторический прием.

Декларируемое скандинавским панегириком непревзойденное величие князя, изображаемого первейшим среди правителей, не обеспечивало ему, однако, роли безраздельного героя хвалебной песни. Последняя знала и еще одного героя, чье вездесущее присутствие ощущается в ней даже тогда, когда о нем не заявляется прямо. Этот герой — скальд. Нам уже приходилось затрагивать эту тему, говоря о поэте, поэтому здесь она будет рассмотрена, в первую очередь, в связи со структурными особенностями драпы. Притом, что обычно заключенные во вставные предложения краткие авторские ремарки, нередко комментирующие изложения песни⁸⁶, те или иные замечания и оценочные суждения⁸⁷, а также сообщения, непосредственно касающиеся особы поэта⁸⁸, могут встречаться на протяжении всей драпы, в ней отчетливо выделяются две «зоны» едва ли не канонизованного, ожидаемого присутствия скальда — вступление к песни (*upphaf*) и ее последние строфы (*slæmr*).

Обыкновенно скальдический панегирик открывается просьбой скальда выслушать его песнь, как правило, высказываемой в первом же ее хельминге: «Слушай (Heugí á), отважный сын истинного испытателя Харальда (= *Хакона ярла*)! Я начинаю мой поток закваски мужа Фрейи зуба болота (= *песнь*: «зуб болота» = *скала*, «Фрейя скалы» = *великанша*, ее «муж» = *ётун*, «поток закваски ётуна» = *поэзия*)» (Кормак «Драпа о Сигурде» *В I* 69, *Л*); «Княже, слушай (heugí) начало своей песни, будет произнесена истинная хвала конунгу, он оценит размер моего стиха» (Оттар Черный «Драпа об Олаве Шведском» *В I* 267, *Л*). Этот отлившийся в устойчивые формулы зачин⁸⁹ был порожден не чем иным, как реальными обстоятельствами торжественного и прилюдного исполнения хвалебной песни в присутствии государя и его дружины, а потому при всем его сходстве со вступлениями к некоторым эпическим песням (ср. в «Прорицании вёльвы»: Hljóðs bið ec allar helgar kindir, / meiri oc minni þógo Heimdalar *Исп. I* «Внимайте мне все священные роды, великие и малые дети Хеймдаля!» или в «Пророчестве Мерлина» (II) Гуннлауга Лейвссона (ум. 1218 г.): hljóði fróðir mér fygðar *В II* 24, *I* «внимайте мне мудрые люди») он, в отличие от последних, не приобретал характера композиционной условности и, даже застывая в клише, неизменно оставался обращением к конкретному адресату, произнесенным по конкретному поводу.

Существование особого формализованного зачина (hljóðs biðk) не исключало возможности его произвольного варьирования, в ходе которого вступление к хвалебной песни могло распространяться не на одну строфу. Ярчайший тому пример — не раз упоминавшиеся здесь начальные шесть строф из «Недостатка золота». Однако в то время как Эйнар сообщает в них прежде всего об исполнении песни, его старший современник Эгиль и во вступлении, и в заключении к «Выкупу головы», несомненно, наименее личной из трех его сохранившихся поэм, не ограничивается лишь темой поэзии: (1) «Я приплыл на запад по морю, а с собою принес море берега радости Видрира (= *песнь*: Видрир — имя Одина, его «берег радости» = *грудь*), вот как обстоят мои дела; я влек корабль по течению в ледолом; я погрузил долю хвалы на корму корабля духа (= *грудь*)⁹⁰»; (2) «Князь пригласил меня, я должен произнести песнь, я приношу мед Одина (= *поэзию*) к столу англов; я сочинил хвалу князю, я, конечно, прославляю его; я прошу его внимать мне (hljóðs biðjum hann), ибо сложил песнь»; (3) «Внимай, княже (hygg vísi at), хорошо подходит то, как я сочиняю, если я получу слово; большинство мужей слышали, в каких битвах бился конунг...» и (19) «Княже, суди, как я сложил стихи, я доволен тем, что добился тишины; я катил

ртом со дна духа (= из *груди*) море Одина (= *поэзию*) на вершителя битвы (= *конунга*)»; (20) «Я преподнес хвалу князю, прервав молчание, я знаю меру речи в жилище мужа; из шкуры смеха (= из *груди*) я вынимаю хвалу князю, случилось так, что ей внимали многие» (В I 30—31, 1—3; 33, 19—20). Как и большая часть наследия этого великого поэта, начальные строфы «Выкупа головы» немало отличаются от традиционных вступлений к хвалебным песням: Эгиль не удовлетворяется просьбой предоставить ему слово и оценкой достоинств своей поэзии, как это было свойственно другим скальдам, но заходит гораздо дальше, с первых же стихов во весь голос заявляя о себе. В результате стереотипный зачин *hljóðs biðjum hann* «я прошу его внимать <мне>» оказывается оттесненным с принадлежащего ему места в первом хельминге первой строфы в конец второй и начало третьей строфы, где он непосредственно предваряет основное изложение песни, последняя же открывается темой морского путешествия, проделанного скальдом навстречу прославляемому им конунгу: «Приплыл я, полн / Распева волн / О перси скал / И песнь пригнал. / Сник лед и снег. / Дар Трора влек / Весной мой струг / Чрез синий луг», — как она звучит в прекрасном переводе С.В.Петрова⁹¹, куда точнее передающем ритм, нежели смысл подлинника.

Однако сколь бы необычным ни казался этот случай использования скальдом темы собственного морского плавания во вступлении к княжескому панегирику, он не был уникальным. В «Саге о Магнусе Добром и Харальде Суровом» («Гнилая Кожа») есть эпизод, в котором рассказывается о том, как Арнор Скальд Ярлов по очереди исполнял хвалебные песни в честь соправителей Норвегии. Когда он явился в палату, где сидели оба конунга, и приветствовал их, Харальд спросил: «“Кому ты намерен произнести песнь сперва?” — Тот отвечает: “Тому, кто моложе”. — Конунг спрашивает: “Почему сперва ему?” — “Потому, государь, — отвечает он, — что, как говорят, нетерпеливы молодые люди”. Однако каждый из них считал, что первой должна быть исполнена песнь в его честь. И вот скальд начинает песнь, и сперва в ней говорится о ярлах с западных островов и о его поездках. И когда дошло до этого, Харальд конунг сказал Магнусу конунгу: “Что ты сидишь, государь, и слушаешь эту песнь? Разве ты не слышишь, что он сложил ее о своих поездках, да о ярлах с островов, что на западе?” Магнус конунг отвечает: “Наберемся терпения, родич. Сдастся мне, прежде, чем он успеет досказать до конца, ты решишь, что хвала моя произнесена сполна”. Тогда скальд сказал следующие стихи: “Магнус, слушай могучий стих <...>» и т. д.⁹² Начальные

строфы «Хрюнхенды», вызвавшие критику Харальда Сурового, частично сохранились в «Третьем грамматическом трактате», где они приводятся в качестве примера «многословия» (*macrologia*): «Макрологией называется длинное высказывание (*langt sæn*), в котором к тому, о чем говорит скальд, прибавляются ненужные вещи⁹³, и эта фигура часто стоит в начале песни, как сказал Арнор в драпе о Магнусе: <«Я гнал мой корабль с крепкими бортами / разбивать волны в торговой поездке.» Мой медведь каната (= *корабль*) опоздал, / когда безобразная волна выбила весло». Здесь он говорит о своих неудачных поездках, а это не относится к конунговой хвале»⁹⁴.

Судя по всему, стихи Арнора были использованы автором трактата для иллюстрации одного из «запретных» поэтических приемов в первую очередь потому, что ему был известен приведенный здесь рассказ, а значит и реакция на них признанного знатока скальдической поэзии, Харальда Сурового. В противном случае его выбор вполне мог бы пасть и на отдельные строки из вступления к «Выкупу головы» Эгиля, также подпадающие под определение «макрологии». Нам остается лишь догадываться, в какой мере пример этого скальда мог повлиять на создателя «Хрюнхенды» — не следует забывать и об еще одной важной аналогии между двумя поэмами: подобно своему великому предшественнику, Арнор сложил хвалебную песнь в честь Магнуса в нетрадиционном и, как предполагают, им же изобретенном размере.

Вместе с тем остается неясным, в какой мере заслуживает доверия утверждение автора трактата о «широком употреблении» макрологии во вступлениях к скальдическим песням (*ok ær þessi figura víða sætt iðndverðvm kvæðvm*). Большинство сохранившихся фрагментов хвалебной поэзии, а главное — замечание Харальда, едва ли ставшего бы придирааться к обычной поэтической практике, скорее говорят об обратном. В то же время у нас нет и надежных доказательств того, что предпосланные изложению песни краткие отступления от основной ее темы — прославления князя, — в которых скальд считал возможным рассказать о себе, в самом деле расценивались как нарушение общепринятой нормы. Ведь не вызывает сомнения, что, описывая скальдические приемы в терминах, заимствованных из позднеантичной поэтики, Олав Белый Скальд неизбежно применял к исконной традиции чуждые ей понятия. К числу последних вполне могла бы быть отнесена и *macrologia* — понятие, едва ли релевантное в поэтической системе, где творец редко упускал возможность открыто заявить о себе в своем творении. Что же касается произвольно истолкованного

Олафом замечания Харальда Сурового, то, как явствует из предшествующего ему обмена репликами, оно было спровоцировано не поэтическими «промахами» (*læstir*) Арнора, не нарушением написанных правил сочинения драпы, но обидой и чувством ревности к сопернику: скальд рассудил, что не ему, Харальду, а молодому Магнусу первому надлежит выслушать хвалебную песнь.

Косвенным подтверждением сказанному может служить «макрологический» оттенок заключения к первой части «Перечня размеров», песни, сложенной непревзойденным авторитетом в вопросах скальдической поэтики. Как уже приходилось отмечать, подобно вступлению, заключительные строфы песни являлись территорией ожидаемого присутствия скальда. Именно так обстояло дело в «Выкупе головы» Эгиля. Композиция «Перечня размеров», поэмы в 102 строфы, сочиненной Снорри в честь короля Хакона и ярла Скули, не вполне обычна: в ней ясно выделяются три части, а вернее сказать, три хвалебные песни, каждая из которых имеет своего адресата. Первая песнь, воспевающая короля, лишена вступления, однако его отсутствие сполна компенсирует довольно странное заключение, главное место в котором отводится скалду. В нем наряду с традиционной для концовки хвалебной песни темой вознаграждения за поэзию мы вновь встречаем мотив морского путешествия скальда: (27) «Мой корабль взрезал холодную, как лед, волну навстречу могучему конунгу, бледный борт подвергся испытанию, я этим известен; разламыватель прекрасного богатства (= муж, т. е. «я») принял высокое звание херсира от предводителя ярлов (= конунга), это — свидетельство оказанной мне чести, я плыл не за безделицей» <...>; (29) «Я помню, как я дважды гостил у милостивого князя, я удостоился чести сидеть рядом с щедрым раздавателем золота, конунг охотно дал метателю копья (= мне) ценнейшие сокровища; разбрасыватель богатства (= я) был дружелюбно расположен к дружине предводителя херсиров (= конунга)»; (30) «Я хочу, чтобы древо зеленых щитов (= муж, т. е. «я») сохранило расположение князя: ясеню доски подошв Хрунгнира (= мне, «доска подошв Хрунгнира» = щит) это принесло почет; властитель вреда земли битвы (= муж, т. е. конунг), управляй многими землями до самой старости, ты был к нам милостив, сокрушитель врагов» (В II 68—69, 27—30). Тема морского странствия возникает рядом с темой поэзии и в последних строфах третьей части, подводящих итог всей песни в целом: (100) «Я ясно разграничил размеры, так что их перечислена сотня; не будет назван недостойным хвалы тот, кто может сочинять в каждом из них»; (101) «Я искал успеха, я искал встречи с конунгом, я посетил славного ярла, когда я разре-

зал, когда я рассекал холодный поток килем, холодное море килем» <...> (В II 88, 100—101). Если даже сам Снорри Стурлусон мог позволить себе в королевском панегирике «прибавлять не относящиеся к нему вещи» и прямо восхвалять его создателя — себя! — то «многословие» такого рода едва ли считалось действительным нарушением правил. Наилучшим тому доказательством, впрочем, служит еще одна, обычно ускользающая от внимания деталь: автор «Третьего грамматического трактата» называет «макрологией» и те случаи, когда «человек говорит больше, чем необходимо, об одной и той же вещи» (vm hinn sama lvt)⁹⁵, а к их числу неизбежно придется отнести и один из наихарактернейших скальдических приемов, которым блестяще владели многие поэты и мастером которого был создатель «Перечня размеров» — орнаментальную вариацию.

Еще более заметным присутствие скальда было в *поминальной песни*, что не могло не определяться жанровыми особенностями последней.

Как следует из ее названия, *erfidrára* являлась частью тризны (*erfi*) и, по крайней мере, первоначально должна была сочиняться с тем, чтобы быть исполненной на поминальном пиру, обычно устраиваемом после погребения прославляемого в ней героя⁹⁶. В «Книге о заселении страны» (*Landnámabók*) есть упоминание об одном из таких пиров, «самом великолепном в Исландии», на котором была произнесена драпа в честь усопшего⁹⁷. Рассказанная в «Саге об Эгиле» история создания «Утраты сыновей» также позволяет связать эту песнь с тризной. Главный аргумент дочери Эгиля, Торгерд, обманом принудившей своего решившего с горя уморить себя голодом отца принимать пищу — необходимость продлить его жизнь для того, чтобы он мог сочинить поминальную песнь об утонувшем сыне: «Твой сын Торстейн вряд ли сочинит поминальную песнь Бёдвару, а ведь не подобает оставлять его без посмертной почести (at hann sé eigi erfðr), потому что я думаю, что из нас двоих ни один не будет сидеть на его тризне»⁹⁸. Сочинив песнь, Эгиль исполнил ее своим домочадцам, а затем «велел справить тризну по своим сыновьям по старому обычаю» (*erfa sonu sína eptir fornri siðvenju*)⁹⁹.

Поминальная песнь, однако, по-видимому, служила не только «посмертной почестью» умершему, одновременно она должна была обеспечить ему достойное место в загробной жизни, препроводить его в мир иной. Эта задача как раз и просматривается в «Утрате сыновей», песни, где Эгиль не просто изливал отцовскую

скорбь, но посредством которой он пытался заставить своего патрона Одина принять к себе его погибших не на поле боя и потому не предназначенных для Вальхаллы сыновей: надо полагать, именно ради достижения этой цели он изображает их смерть как свое жертвоприношение богу поэтов¹⁰⁰. В двух ранних песнях, сложенных в эддических размерах и, несомненно, стоящих особняком в скальдической традиции, — анонимных «Речах Эйрика» (*Eiríksmál*, ок. 950 г.) и «Речах Хакона» Эйвинда Погубителя Скальдов (если верить «Красивой Коже», первая из этих поэм была сочинена по заказу королевы Гуннхильд после гибели Эйрика Кровавая Секира, а Эйвинд взял ее за образец, когда составлял песнь о Хаконе Добром) прямо говорится о прибытии павших на поле брани конунгов в Вальхаллу, где каждому из них была уготована торжественная встреча богами и героями (ср.: <Сигмунд сказал:> *Heill nú Eiríkr, / vel skalt hér kominn / ok gakk í hþoll horskr* «Привет тебе, Эйрик, добро пожаловать в палаты, мудрый» *BI 165, 8*, *Hökon bǫðu / heilan koma / góð öll ok gegin* «Хакона приветствовали все правители и боги» *BI 59, 18*). С этого момента и они становились эйнхериями — убитыми в сражениях воинами, из которых Один в ожидании исполнения «судьбы богов» (*gagnarök*) составлял свое войско для последней битвы с Волком. Высеченная на готландском памятном камне эпохи викингов сцена, изображающая въезд героя в Вальхаллу и валькирию, подносящую ему рог, могла бы послужить прекрасной иллюстрацией к обеим песням.

Содержащийся в «Саге об Эгиле» рассказ дает основание предположить и еще одно назначение поминальной песни — ее жизнеутверждающую функцию. Как сказано там же, «Эгиль, чем далее сочинял песнь, тем более креп», а когда песнь была закончена, он уже был в состоянии подняться со своего ложа и сесть на почетное сиденье. Судя по всему, подобно важнейшему элементу погребального ритуала — многодневному и обильному пиршеству, составной частью которого она являлась, поминальная песнь также могла быть связана с идеей обновления и восстановления жизненной силы рода, пришедшего в соприкосновение со смертью¹⁰¹.

Согласно упоминавшейся ранее теории О.Ольмаркса¹⁰², *erfíkvæði* и была тем первоначальным скальдическим жанром, который положил начало как древнескандинавской хвалебной поэзии, так и всей поэтической традиции скальдов. Считая, что «темнота» скальдического стиля свидетельствует о его происхождении из магии и ритуала, Ольмаркс попытался найти его истоки в поминальной песни, которую он считал неперменным и центральным элементом погребального обряда. Исполнение такой песни, как он по-

лагал, имело своей целью не только восславить умершего, сохранив в веках память о его деяниях, но и в наименьшей степени позаботиться о живых, «выдав» мертвецу составленное по всем правилам и с соблюдением всех необходимых предосторожностей, дабы навсегда исключить угрозу его возвращения, «свидетельство о смерти». К числу таких предосторожностей принадлежала особая лексика — кеннинги и хейти, с помощью которых становилось возможным говорить о покойном, прямо не называя и, стало быть, не вызывая его. В то же время (вспомним рассмотренные выше стевы классических драп) полностью избежать упоминания имени умершего все же не удавалось: «юридическая процедура» перемещения в загробный мир требовала прямого именованя ее объекта в особых формулах, удостоверяющих его новый статус. Лишь позднее обычай сочинять хвалебные песни был распространен и на здравствующих героев. Драпа при этом утратила специфические задачи и смыслы, обусловленные ее изначальной принадлежностью к погребальному ритуалу, однако сохранила порожденную им поэтику, ставшую достоянием всей последующей поэзии скальдов.

При несомненной привлекательности гипотезы Ольмаркса, как будто бы хорошо согласующейся с древнескандинавскими представлениями о смерти (в сагах, например, неоднократно рассказываются истории о так называемых живых мертвецах, которые и после погребения могли посещать человеческие жилища, совершая убийства и нанося ущерб здоровью или имуществу людей, за что в ответ их даже было возможно преследовать по закону¹⁰³), она по существу так и осталась недоказанной. Хотя в исландских источниках не раз и детально описываются обычаи, связанные с захоронением умерших, призванные воспрепятствовать их посмертному «хождению» (мертвых выносили не в дверь, а через пролом в стене, надевали на них «башмаки Хель» и т. д.), поминальная песнь, если и упоминается вообще, то не как часть подобного рода «охранительных» мероприятий, но исключительно как почесть, оказываемая покойному и увековечивающая память о его подвигах. Равным образом и сохранившийся корпус хвалебной поэзии раннего периода ни в коей мере не позволяет, вопреки утверждению Ольмаркса¹⁰⁴, обнаружить в нем значительную группу поминальных песней, которая могла бы оказать решающее влияние на эволюцию панегирического жанра в целом. Притом, что *sglíkvæði* действительно представлены немалым числом произведений, в количественном отношении они далеко уступают княжеской хвалебной песни, уже первый известный образец которой — «Глюмдрапа» Торбьёрна Хорнклови — не только старше древнейших поминаль-

ных песней, но и демонстрирует отнюдь не начальный этап эволюции королевской драпы, а ее вполне зрелую, классическую форму. Главное же, что даже если отвлечься от видимой части скальдического айсберга, заведомо не позволяющей делать сколько-нибудь надежные выводы на основании подсчетов или тем более судить об относительной древности отдельных жанровых форм, то окажется, что теория Ольмаркса в качестве гипотезы происхождения поэзии скальдов оставляет непроясненной природу того поистине революционного «скачка», в результате которого обычай сочинять хвалебные песни мертвым мог быть перенесен на живых.

Действительно, если первые удостоивались поминальной песни независимо от своего социального статуса — *efíkvæði* сочинялись как о конунгах и ярлах, так и о членах исландского общества (помимо «Утраты сыновей» Эгиля, достаточно назвать сохранившиеся фрагменты таких поминальных песен, как сложенная Тормодом после гибели его побратима «Драпа о Торгейре» или песни, сочиненные скальдами в память о своих собратьях-поэтах — Тордом Кольбейнссоном о Гуннлауге Змеином Языке и Ховгарда-Рэвом о его воспитателе Гицуре Скальде Золотых Ресниц), то со вторыми дело обстояло иначе. Провозглашаемый древнеисландскими законами запрет сочинять о ком-либо не только «хулу», но и «хвалу» (см. ниже) должен был отражать нечто большее, нежели вполне объяснимое недоверие к требующему особого истолкования иносказательному скальдическому слову. Прежде всего он фиксировал реальное положение вещей: скальды не складывали хвалебных песен в честь своих соотечественников-исландцев и вообще не адресовали их по «социальной горизонтали», героями панегирической поэзии непременно становились люди, облеченные властью — скандинавские и иноземные правители. Иными словами, в то время как поминальная драпа могла быть сочинена о любом отошедшем в мир иной (а если следовать аргументации Ольмаркса, одна и *только одна* такая драпа непременно должна была сочиняться о каждом умершем, поскольку она служила составной частью тризны), хвалебная песнь оказывается жанром, представленным исключительно в придворной поэзии — княжеским панегириком.

Между тем, мы располагаем надежными свидетельствами того, что по крайней мере с начала XI столетия наименование *efíðgrá* применяется к песням, обстоятельства создания которых исключали возможность их исполнения на тризне по умершему. Такова была «Поминальная драпа об Олаве Трюггвасоне», сложенная Хальфредом после его прибытия из Исландии в Норвегию, где он пытался разузнать подробности о последней битве конунга. По-

сколько сам скальд не был участником сражения, ему приходилось полагаться на чужие рассказы, и в песни он не раз делится своими сомнениями по поводу ходивших тогда слухов, что Олав будто бы остался жив («Я не знаю, должен ли я восхвалять воина как мертвого или как живого, когда люди говорят мне, что и то, и другое правда ...»; «Мне кажется невероятным то, о чем гадают люди»; «Я не полагаюсь на слухи» *В I 154–155, 20; 23; 24*). Сочиненная спустя целое десятилетие после гибели Олава Святого поминальная драпа Сигвата (ок. 1040 г.) также свидетельствует об утрате *erfíkvæði* ее первоначальной функции: поминальная песнь как часть погребального ритуала, призванная не только сберечь память о покойном, но и помочь ему обрести подобающее положение в загробной жизни, уступает место *мемориальной песни*. Об этом же говорит и факт создания нескольких поминальных песней в честь одного и того же правителя (так, Харальд Суровый посмертно был воспет тремя скальдами — Стувом, Арнором и анонимным автором *Haraldsstikki*), что заведомо не позволяет предполагать их принадлежность ритуальной тризне. Судя по всему, аналогичную эволюцию претерпевали и складываемые в Исландии поминальные песни о простых смертных. Как рассказывается в «Саге о Стурлунгах», когда Торвард Торгейрссон в 1167 г. получил известие о том, что его брат Ари скончался годом раньше в Норвегии, он сочинил о нем поминальный флокк (*erfíflokk*), считая наилучшим для себя утешением после смерти брата, если о достоинствах Ари «будет рассказано в песни, которая станет широко передаваться» (*at láta hreysti hans koma í kvæði þau, er víða vægi borin*)¹⁰⁵. Как видим, *erfíkvæði* окончательно отделяется от обрядов, следующих за погребением покойного, превращаясь в панегирик в его память.

Для нас, однако, наиболее существенно то, что, и независимо от попутно преследуемых ею целей, вся сохранившаяся поминальная поэзия¹⁰⁶ — это прежде всего поэзия хвалебная и ее главная тема, говоря известными словами «Речей Высокого», — единственное, что, в представлении древних германцев, оставалось неподвластным смерти, — «громкая слава / деяний достойных»¹⁰⁷. Как и песни, сочинявшиеся здравствующим правителям, *erfíkvæði* по большей части представляют собой перечни ратных подвигов, совершенных их героями. Близость двух типов песней, оперирующих общим набором риторических приемов и топосов¹⁰⁸, зачастую приводит к тому, что уцелевшие фрагменты княжеских панегириков могут быть с равными основаниями отнесены как к одному, так и к другому жанру, вследствие чего число предполагаемых поминальных драп в корпусе придворной поэзии колеблется от 16 до 35¹⁰⁹. По этой

же причине поминальной песни нередко и вовсе отказывают в праве считаться отдельной жанровой разновидностью хвалебной поэзии. Как в свое время заметил А.Хойслер, «между хвалебной песнью о живом и песнью о мертвом, «поминальной песнью», как правило, нет видового различия»¹¹⁰. И тем не менее, хотя *efíkvæði*, и прежде всего княжеская мемориальная песнь, естественно, оказывается в сфере притяжения собственно панегирической поэмы, она все же обладает несколькими, в том числе лишь ей одной присущими, особенностями, позволяющими рассматривать ее в качестве отдельного вида хвалебной поэзии.

Подобно обычному панегирику, поминальная песнь, насколько можно судить по ее уцелевшим фрагментам, открывалась просьбой скальда о внимании, на этот раз адресованной наследникам воспетого: «Внимайте (*Hlúði*), князья, у меня есть выкуп властителя богов (= *песнь*), я потому прошу тишины, что ведаю о гибели мужа» (Глум Гейрасон «Драпа о Серой Шкуре» *VI 66, 2, 1*; ср. также вступление к «Драпе об Эйрике» Маркуса *VI 414, 1*), и в христианское время заканчивалась так, как пристало только ей одной, — мольбой о спасении, обращенной к небесному владыке (ср., например, в поэмах Арнора Скальда Ярлов: «Истинный князь шатра солнца (= *Бог*), помоги могучему Рёгнвальду» *VI 306, 3*: «Драпа о Рёгнвальде»; «Господь, отведи от великолепного родича могучего Торф-Эйнара зло, а я прошу милости для прекрасного князя» *VI 321, 25*: «Драпа о Торфинне»). Эта же просьба могла быть высказана в стэве (как в «Драпе Стува»: см. выше) или в других, скорее всего также относящихся к слэму, строфах песни (ср. в «Поминальной драпе об Олаве Святом» Сигвата: «Я молю Господа хорошо принять неустрашимого отца Магнуса» *VI 244, 22*), однако о том, что предшествовало ей в концовках поминальных драп, сочинявшихся в языческую эпоху, не осталось ровным счетом никаких сведений. Что же до содержания поминальной драпы и характерного для нее способа изложения событий, то здесь, если сравнивать ее с традиционной хвалебной песнью, наблюдается определенное смещение акцентов: хотя перечень подвигов и битв, как правило, и наличествует (исключение, возможно, представляет лишь поэма Халльфреда, а Сигват, не вдаваясь в детали, ограничивается упоминанием 15 лет правления Олава и 20 больших сражений, в которых тому довелось биться), главное место в песни отводится не каталогу одержанных побед, но исполнению судьбы героя — его гибели. Именно к этому центральному событию земной биографии прославляемого прежде всего и приковано внимание скальда, а потому в поминальной драпе о нем нередко рассказывается куда обстоя-

ятельнее, чем обо всем жизненном пути ее героя. При этом сообщение о его героической гибели — чаще всего в ходе сражения с превосходящим по численности противником — сопровождается утверждением о невозможности появления более достойного мужа (мотив «высочайший под небесами») и изъявлением всеобщей скорби: «Нам никогда не испытать большего горя»; «Гибель доброго князя оборвала счастье множества людей» (Хальфред «Поминальная драпа об Олаве Трюгтвасоне» *В I 155—156, 21; 25*).

Существенно, однако, и в этом главным образом состоит своеобразие поминальной песни, что дело не ограничивается представлением коллективной реакции на печальное событие. Даже будучи выразителем мнения аудитории, скальд в первую очередь говорит от своего имени и о том, что касается лишь его одного, — об отношениях, связывавших его с погибшим, и о полученных им от него знаках отличия: «Я получил в крестные того, кто стал высочайшим из людей на севере под бременем родичей Нордри (= под небом); я удостоверяю это» (Хальфред «Поминальная драпа об Олаве Трюгтвасоне» *В I 156, 26*); «Добрый наследник Хейти породнился со мной; свойство с ярлом принесло нам славу» (Арнор «Драпа о Рёгнвальде» *В I 306, 2*); «Я узнал, что победоносный подстрекатель битвы (= конунг) приветствует меня от всего ветра Грид (= ото всей души: Грид — имя великанши, ее «ветер» = дух) <...>, когда суровый к обручьям кормилец скворца крови (= муж) сам подошел и подал мне золоченный рог в Хауге» («Драпа Стува» *В I 373, 1*), а также о тяжести постигшего его горя: «Было большим несчастьем, что я оказался вдали от утешителя голода волка (= князя), когда был всего громче гром металла, хотя часто от одного зависит немногое; я разлучен с конунгом, тому виной война ...»; «Я потерял моего крестного, того, кто был могущественнее любого воинственного князя на севере под бременем родичей Нордри (= под небом); никогда мне не дожидаться замены этому подстрекателю сходки мечей (= мужу) ...» (Хальфред «Поминальная драпа об Олаве Трюгтвасоне» *В I 156, 27—28*); «Я не пировал, радостный, по случаю йоля в тот день, когда мне рассказали о гибели Эрлинга <...>; убийство этого достойного мужа научит меня склонять голову в горе; прежде мы ходили с высоко поднятой головой...» (Сигват «Флоkk об Эрлинге Скьяльгссоне» *В I 230, 8*); «Велико мое горе, оттого что у конунга на востоке было мало войска»; «Тяжела пустота после <гибели> недруга англоv (= Олава), с тех пор как воины лишили жизни больного конунга»; «Мой долг искренне чествовать святость на горе нам погибшего князя, который украсил мои руки красным золотом» (Сигват «Поминальная драпа об Олаве Святом»

В I 241—245, 9; 19; 25); «Не скоро утихнет мое горе» (Арнор «Драпа о Торфинне» В I 316, 4) и т. д.

Процитированные стихи из княжеских поминальных песней демонстрируют несомненное отличие последних от панегириков в честь здравствующих правителей. Если в хвалебной песни присутствие скальда в произведении регулировалось канонами, а потому было ограничено довольно жесткими композиционными и тематическими рамками — помимо кратких авторских ремарок, комментирующих содержание или строение поэмы, скальд открыто обнаруживал себя лишь во вступлении и заключении к песни, где говорил о ее сочинении, исполнении и вознаграждении за свой поэтический труд, а иногда и о проделанном им морском путешествии, предшествовавшем его появлению при дворе, — то в поминальной песни он, по-видимому, впервые в панегирической поэзии получил возможность прямо заявить о своих переживаниях.

Поминальная песнь, таким образом, оказывается самым личным и притом единственным лирически окрашенным жанром хвалебной поэзии. Вместе с тем, при всей правомерности последнего утверждения, оно может быть сделано лишь с известной долей осторожности: в противоположность прочим разновидностям панегирической поэзии уцелевшие остатки поминальных песней в жанровом отношении далеко не однородны. Ведь нельзя не заметить, что исландские источники относят к разряду *erfíkvaði* по сути дела полярные произведения. С одной стороны, это, по общему мнению, самая личная и к тому же явно «выламывающаяся» из традиции хвалебной поэзии поэма Эгиля «Утрата сыновей» — песнь, не содержащая и намека на «перечень битв», но зато обнаруживающая немало общего с эпическими элегиями и, в частности, с эддическими женскими плачами¹¹¹ (именно она дала основание для трактовки поминальной поэзии как «элегического поджанра»¹¹²), а с другой — никак не отражающая переживаний скальда и едва отличимая от обычного панегирика «Поминальная драпа о Харальде Суровом» Арнора Тордарсона. Цитировавшиеся выше поминальные песни с характерным для них личным, элегическим преломлением панегирической темы располагаются между этими двумя полюсами. Велик соблазн предположить, что рассматриваемая здесь существующая на пересечении двух жанров разновидность хвалебной поэзии первоначально вообще не принадлежала к таковой и лишь постепенно, возможно, вследствие ее вовлечения в орбиту княжеской дружинной песни проделала путь от плача по умершему до панегирической поэмы. Как бы то ни было, последнее не поддается проверке. Нам же остается констатиро-

вать в качестве важнейшего свойства поминальной песни не только отличающее ее совмещение признаков разных жанров — элегии и панегирика, — но и заложенный в ней гибкий механизм смещения центра тяжести в сторону одного из этих жанров. Не вызывает сомнения, что направление этих колебаний находилось в прямой зависимости от реальных отношений прославляющего с прославляемым, а потому напоследок отметим одну, на первый взгляд, малозначительную деталь — употребление выражения «мой конунг» (*dróttinn minn*) у трех скальдов, чье наследие включает в себя обе разновидности хвалебной поэзии, Халльфреда, Сигвата и Арнора. Как ни странно, сочетание «мой конунг» не встречается ни в одном из панегириков, сочиненных Халльфредом и Сигватом при жизни обоих Олавов: надо полагать, это обращение считалось знаком, свидетельствующим о сокращении дистанции между скальдом и правителем, что в парадной хвалебной песни могло быть расценено как непозволительная фамильярность. Арнор, прибывший ко двору норвежских королей скальд оркнейских ярлов, однажды как будто бы допускает такую вольность в «Хрюнхенде», обращаясь к молодому Магнусу «мой благосклонный друг» (*hollvin minn* *BI 310, 16*, заметим, однако, что эпитет *hollr* обычно применяется к высшим существам и, в частности, к богам). В поминальной поэзии запрет на употребление выражения «мой конунг» снят, однако скальды пользуются им весьма избирательно. Знаменательно, что мы находим его лишь в песнях, посвященных правителям, с которыми их в действительности связывали близкие отношения и чью гибель они искренне и безутешно оплакивали: в «Поминальной драпе об Олаве Трюгтвасоне» Халльфреда (*BI 151, 4; 156, 28*), в «Поминальной драпе об Олаве Святом» Сигвата (*BI 241, 12; 244, 24; 245, 26* и, кроме того, в «Откровенных висах», где скальд воспоминает покойного конунга: *BI 236, 7*), а также в «Драпе о Торфинне» Арнора (*BI 317, 8; 318, 10; 12; 320, 21*). В отличие от жестких канонов панегирической песни, вынуждавших скальда равно превозносить любого князя, встретившегося на его пути, — как своего патрона, так и чужеземного короля, а случалось, как друга, так и врага, поминальная песнь именно благодаря привносимой ею в восхваление умершего героя «элегической составляющей» допускала гораздо большую свободу, позволяя скальду, если он того желал, высказывать свое персональное отношение к прославляемому правителю.

В то время как *erfíkvæði* — это посмертная почесть, воздаваемая умершему, хвалебная песнь, увековечивающая память о его подвиге

гах, *генеалогический перечень*, как и панегирик обычного типа, — это памятник, воздвигнутый при жизни, однако сложенный не из деяний прославляемого, а из надгробий его предков.

Хотя древнейшая и самая известная из генеалогических поэм сохранилась не полностью (утрачены ее начальные, а быть может, и заключительные строфы), именно она главным образом и позволяет составить представление о жанре. Как и песни его последователей, «Перечень Инглингов» (*Ynglingatal*, IX в.) Тьодольва Хвинского¹¹³ — это не столько перечень родичей адресата песни, сколько их некролог: в каждом из 26 дошедших до нас эпизодов поэмы (согласно прологу к «Кругу Земному», в котором «Перечень Инглингов» был положен в основу одноименной саги, первоначально их было 30)¹¹⁴ рассказывается о том, как один за другим встретили свою смерть конунги из шведско-норвежской королевской династии Инглингов, названной так по имени ее божественного родоначальника Ингви-Фрейра. Вопреки утверждению Снорри, лишь кое-где в песни говорится и о месте погребения того или иного конунга. Выбор заключительных моментов жизнеописания предков восхваляемого правителя, разумеется, не случаен. На примере поминальной поэзии мы уже имели возможность убедиться в том, какое огромное значение придавалось этому итоговому событию земной биографии героя: «Смерть — момент, когда герой переходит в мир славы, ибо только со смертью он достигает завершенности и только слава останется после него»¹¹⁵. Описанная в «Перечне Инглингов» череда смертей представителей древнего королевского рода, однако, с трудом укладывается в привычные стереотипы героического поведения, обычно изображаемого и воспеваемого в поэзии скальдов: конунги из династии Инглингов, как правило, редко погибают на поле брани. Фьэльнир, сын Ингви-Фрейра, утонул в сосуде с медом, его сын Свейгдир сгинул в камне, куда его заманил карлик, Ванланди во сне затоптала мара (ведьма, душащая спящих), Висбур был сожжен в доме собственными сыновьями, Домальди и Олава Лесоруба принесли в жертву в неурожай, братья Альрек и Эйрик забили друг друга насмерть конскими удилами, «сыноубийца» Аун умер в глубокой старости, впад в детство и, подобно младенцу, питаясь из рожка, и т. д. За этими и подобными им сообщениями «Перечня» нередко проглядывает их связь с мифом и ритуалом, а судьба и поступки персонажей песни, очевидно, поражавшие аудиторию эпохи викингов своей необычностью, несут на себе отпечаток архаической «внеэтичности», свойственной образу действий легендарных героев древности¹¹⁶. Что же касается виновника и адресата «Перечня», то до него очередь дохо-

дит лишь в заключительной строфе (или строфах?) поэмы. Это Рёгнвальд, сын Олава, правитель Вестфольда, о котором только и известно, что он был конунгом из династии Инглингов, двоюродным братом Харальда Прекрасноволосого и получил прозвище Достоянный — единственное, за что его восхваляет автор песни: «Но, по мне, / Под синим небом / Лучшего нет / Прозвания князю, / Нежели то, / Которым Рёгнвальда / Достославного / Величают»¹¹⁷.

От другого произведения этого жанра, сочиненного Эйвиндом Погубителем Скальд в честь ярла Хакона Могучего после его победы над йомсвикингами, «Перечня Халейгов» (*Háleygjatal*, конец IX в.), уцелело лишь несколько разрозненных фрагментов, из которых, как и из дополняющих их сообщений прозаических источников, явствует, что это была генеалогическая песнь, весьма напоминающая поэму Тьодольва Хвинского. Подобно последнему, Эйвинд рассказывал в ней «о смерти и месте погребения каждого из предков ярла Хакона»¹¹⁸ — их число равнялось числу поколений в династии Инглингов, — ведущего свой род от легендарного героя Сэминга, сына Одина и великанши Скади. В цитировавшемся ранее вступлении к поэме скальд вместе с просьбой выслушать его песнь прямо говорит, что собирается «досчитать род ярла до богов» (*tíl goða teljum*). Как обычно полагают, и на то есть все основания, создание «Перечня Халейгов» преследовало политические цели¹¹⁹: генеалогическая песнь, доказывающая древность и божественное происхождение рода хладирских ярлов, главных соперников конунгов из династии Инглингов в борьбе за власть, придавала легитимность и прочность правлению Хакона, сменившего последних на норвежском престоле. Не это ли (помимо поэтических достоинств своих стихов) имел в виду скальд, говоря в заключительной строфе перечня о прочности произнесенной им хвалы: «У нас готов / напиток богов (= поэзия), / князю хвала, / <крепкая>, как каменный мост» (*VI 62, 16*)? В отличие от других поэтов, воспевавших деяния ярла в посвященных ему драпах, Эйвинд, избрав хвалебный жанр, столетием раньше испробованный Тьодольвом, и складывая свою поэму по образу и подобию его творения — сходство двух перечней не исчерпывается общностью их содержания, структуры и метрической формы (квидухатт), наряду с этими были отмечены и отдельные текстуальные совпадения¹²⁰, — явно стремился показать, что род Хакона ничуть не хуже, чем прославленный род всегда враждовавших с ним потомков Харальда Прекрасноволосого.

Третья и последняя дошедшая до нашего времени генеалогическая хвалебная песнь — сочиненный около 1190 г. в честь знатно-

го исландского хёвдинга Йоуна Лофтссона «Перечень норвежских конунгов» (*Nóregs konungatal*), хотя и следует всем канонам классического «перечня рода» и даже является прямым продолжением «Перечня Инглингов» (неизвестный автор этой поэмы начинает свой рассказ с того самого момента, на котором заканчивается изложение Тьодольва, — с правления Хальвдана Черного и, подобно своему далекому предшественнику, называет «почти три десятка знаменитых мужей» *BI 590, 82*), в то же время несет на себе отпечаток другой эпохи и опирается не столько на устное предание, сколько на ученую письменную традицию. Последнее вполне закономерно: Йоун Лофтссон (1124—1197), с материнской стороны внук норвежского короля Магнуса Голоногого, а с отцовской — исландского ученого Сэмунда Мудрого, ученый клирик и воспитатель Снорри Стурлусона, унаследовавший от отца и деда один из важнейших в Северной Европе центров средневекового знания, хутор Одди, принадлежал к числу самых могущественных и образованных исландцев XII столетия. Автор перечня — вне всякого сомнения, скальд из окружения Йоуна — и не скрывает того, что использовал при его составлении ныне утраченную латинскую «Историю норвежских королей» Сэмунда: в одной из строф (*строфа 40*) он прямо объявляет, что рассказал о жизни первых десяти правителей Норвегии с его слов. Это замечание скальда подчеркивает основную инновацию, внесенную им в структуру генеалогической песни. Тогда как и Тьодольв, и Эйвинд сообщали об обстоятельствах «смерти и месте погребения» родичей восхваляемых ими героев, а время если и присутствовало в их поэмах, то лишь постольку, поскольку было воплощено в череде сменяющихся поколений, автор *Nóregs konungatal* поглощен хронологией и, как правило, называет еще и точное число лет правления каждого из конунгов, порой прибавляя к этому и иные сведения, почерпнутые из труда прославленного исландского историка. «Антикварный» интерес, проявившийся в выборе древнего жанра и стремлении воспроизвести его главные приметы, не мешает ему приспособливать генеалогический перечень к запросам новой аудитории — образованных исландцев, хранителей преданий и истории своих предков.

Как видим, в противоположность поминальной песни, чья близость к княжескому панегирику не всегда позволяет четко отграничить ее от последнего, генеалогический перечень ясно выделяется как особая жанровая разновидность хвалебной поэзии. Из этого, впрочем, не следует, что генеалогическая песнь именно в качестве самостоятельной жанровой формы не представляет трудностей для исследования. Уже то обстоятельство, что при всей значимости ге-

неалогической информации в жизни древнескандинавского общества, о чем свидетельствуют и памятники права, и исландские саги, и эпические песни, мы располагаем всего лишь тремя образцами этого жанра и не имеем решительно никаких сведений о когда-либо существовавших и впоследствии утраченных произведениях аналогичного содержания, заставляет усомниться в том, что генеалогический перечень, каким он впервые предстает в знаменитой поэме Тьодольва Хвинского, и мог быть традиционной формой хранения и передачи такой информации. Еще более весомые основания для подобных сомнений дает содержание генеалогической песни — прошлое королевского рода, воплощенное в непрерывной череде поколений от его легендарного родоначальника до последнего представителя династии. Прошлое, однако, не является предметом скальдической поэзии, чья главная задача состояла в придании прочности настоящему. Естественно поэтому предположить, что генеалогические сведения традиционно составляли содержание определенной части эпических «малых» жанров, а именно того типа текстов, которые принято объединять под общим названием «мнемонических», или «ученых» стихов (Merkvers). Косвенным указанием на то, что древнескандинавская генеалогическая песнь вполне могла питаться информацией, почерпнутой из эпических перечней, и даже иметь их в качестве своих прототипов, служит ее стихотворная форма — переходный «песенный размер» квидухатт, представляющий собой скальдическое усложнение эддического фюрнюрдислага.

Какова бы, однако, ни была подоснова генеалогического перечня, перед нами — скальдическая хвалебная песнь, сложенная во славу действующего отпрыска королевского рода, а потому подчиненное этой актуальной цели изображение событий прошлого неизбежно во многом теряет свою самостоятельную ценность, превращаясь в пьедестал, на котором возводится хвала другому — истинному герою и адресату песни. Не оттого ли, как продемонстрировало исследование лингвопоэтических особенностей песни Тьодольва Хвинского, предпринятое О.А.Смирницкой¹²¹, вопреки естественной линейности генеалогического ряда, прошлое в классическом перечне лишено глубины, и все упоминаемые в нем события, сопоставляясь, а не располагаясь на временной оси, относятся скальдом к неопределенному «давно»? Подобная иррелевантность временного фактора в песни, главное содержание которой — перечень заведомо «разновременных» эпизодов прошлого, весьма примечательна, и одно из возможных ее объяснений состоит в особой функции генеалогической поэмы, благодаря которой каждое из

названных в ней событий служит основанием для возвеличивания последнего представителя королевского рода и, тем самым, по существу оказывается «опрокинутым» в настоящее. Иными словами, поскольку панегирик генеалогического типа видит свою цель не в том, чтобы воспеть прошлое знатного рода, а в том, чтобы прославить принадлежащего к нему здравствующего предводителя за достойное хвалы качество — родовитость, он, строго говоря, вообще не является песнью о прошлом¹²².

Итак, *муж славен своими предками*. В случае, если бы это представление стояло за всей древнескандинавской хвалебной поэзией, нам не суждено было бы найти в ней ничего, кроме генеалогических песней. Дело, однако, обстояло иначе, и в бурную эпоху военных походов и завоеваний возобладавало другое представление: *вождь славен своими деяниями*, а это означало, что скальдической генеалогической песни было уготовано место маргинального панегирического поджанра. Даже если предположить, что генеалогическая поэма ведет свою историю не с момента создания в IX в. «Перечня Инглингов», но с древнейших времен¹²³, то и тогда придется признать, что «перечень предков» довольно скоро был вытеснен «перечнем подвигов и битв». Вот почему скальдическая традиция генеалогической поэзии практически ускользает от взора исследователя. Да и вправе ли мы вообще усматривать таковую за сохранившимися генеалогическими перечнями? Ведь все говорит за то, что сложенные Эйвиндом Финнссоном и неизвестным автором «Перечня норвежских конунгов» песни объединяет с «Перечнем Инглингов» отнюдь не только их принадлежность к общему жанру, но и непосредственные, как мы бы теперь сказали, «литературные связи», нити, напрямую тянущиеся от одного произведения к другому.

Сочиняя хвалебную песнь, скальд мог рассчитывать на щедрое воздаяние: панегирик не должен был остаться не возмещенным. Происходивший таким образом обмен дарами тем не менее, по видимому, немало отличался от, казалось бы, аналогичной и многократно описанной в сагах процедуры дарения и отдаривания, имевшей своей главной целью установление или упрочение связей между свободными членами древнескандинавского общества. Что бы в действительности ни скрывалось за обычаем преподносить хвалебные песни не социально равным, пусть даже состоятельным и уважаемым соплеменникам, но лишь тем, кто по своему рождению и положению возвышался над всеми остальными, — конунгам, ярлам и херсирам, среди его вероятных причин должны быть

названы следующие обстоятельства. Прежде всего, тогда как при обычном обмене дарами соблюдался принцип эквивалентности, что гарантировало равенство и не умаляло достоинства ни одной из сторон, хвалебная песнь, увеличивая славу и благополучие ее адресата и тем самым выделяя его среди других, неминуемо возносила его над прочими членами социума и, в первую очередь, над самим дарителем. Неизвестно, в какой мере нарушенное равновесие могло быть восстановлено ответным даром, полученным скальдом в возмещение за песнь, однако в любом случае действия поэта скорее всего должны были вызывать неодобрение коллектива (особенно понятное в условиях основанного на равенстве сограждан исландского народовластия!). Кроме того, есть все основания думать, что размер выплачиваемого «отдарка» еще не гарантировал полной компенсации понесенных скальдом моральных затрат, иначе говоря, не был в состоянии окончательно устранить дисбаланс в его отношениях с адресатом хвалебной песни, порожденный ситуацией подобного обмена. Ведь золото и драгоценности не обладали в глазах древних скандинавов абсолютной ценностью, но изменяли свой «вес» в зависимости от источника, из которого они исходили: дар могущественного правителя, ведущего свой род от богов и наделенного магической королевской «удачей», частица которой, как ожидалось, переходила и на одариваемого, не мог равняться «отдарку» простого исландского или норвежского бонда. А это означало, что, обращая панегирик к равному, скальд скорее рисковал, нежели, как это было при его общении с князьями, оставался в безусловном выигрыше.

Вполне возможно, что соображения такого рода, а именно, что бонд, несмотря на все свои достоинства, не заслуживал прижизненного славословия, и являлись истинной подоплекой следующего анекдота о Сигвате, рассказанного в «Гнилой Коже». Ивар Белый, лендрманн¹²⁴ конунга Олава, однажды услышал на пиру, как Сигват исполнял песнь в честь конунга, и эту песнь все очень хвалили. Ивар сказал тогда Сигвату, что, по его мнению, «имеет смысл сочинять песни и о других достойных людях, а не об одном только конунге, потому что, может статься, конунгу надоест давать вам дары, если вы все время будете складывать песни в его честь». Сигват ответил на это, что такой человек, как Ивар, «по многим причинам заслуживает того, чтобы о нем была составлена песнь». Спустя некоторое время Сигват спрашивает у конунга позволение посетить Ивара в его усадьбе. Последний, однако, услышав, что скальд явился к нему за тем, чтобы исполнить сочиненную в его честь хвалебную песнь, даже не пытался скрыть своего недовольства: «Это

очень похоже на вас, скальдов, — стоит только конунгу устать от вашей трескотни, как вы сразу же отправляетесь вытягивать деньги из бондов», — сказал он. Только после того, как Сигват произнес вису, в которой напомнил Ивару об обстоятельствах их недавней встречи, тот согласился выслушать песнь и хорошо за нее заплатил¹²⁵. Автор саги склонен объяснять описанный инцидент «изменчивым нравом» Ивара, однако раздражение, с которым тот воспринял известие о предлагаемом ему поэтическом приношении, а главное, его нежелание раскошелиться скорее говорят о другом — о скарденности человека низкого звания, вовсе не достойного панегирика в его честь, сложенного королевским скальдом. Очевиден и урок, который должен был извлечь из этой истории Сигват: никогда впредь более не совершать попыток расширить раз и навсегда установленный круг адресатов его хвалебных стихов.

Из всех жанровых разновидностей панегирической поэзии лишь одна не предполагала ответного дара и то лишь потому, что сама являлась таковым. *Щитовая драпа* — скальдическая песнь, пересказывающая мифы, сцены из которых были изображены на подаренном поэту щите, сочинялась им как возмещение за полученный драгоценный предмет. При этом в роли дарителя, по-видимому, не обязательно выступал человек, занимавший более высокое общественное положение, нежели сам скальд. Выше нам уже приходилось рассказывать о том, как Эгиль был вынужден сложить щитовую драпу в честь своего молодого друга Эйнара Звона Весов, когда тот оставил ему в подарок щит, полученный от Хакона Могучего. Приходится, однако, лишь гадать, в какой мере описанный в «Саге об Эгиле» эпизод отражал реальную практику движения такого рода даров по «социальной горизонтали»: напомним, что первым поползновением Эгиля после того, как он обнаружил щит, было догнать и убить Эйнара, который своим неожиданным приношением поставил его перед необходимостью сочинить ответную хвалебную песнь. Вероятно, не случайно сообщается в саге и о том, что приобретенный вопреки воле его нового владельца щит вскоре испортился, упав в бочку с кислым молоком (бесславная судьба для драгоценного оружия!), и с него пришлось снять все украшения.

Между тем, хотя главной функцией щитовой драпы было восхваление дарителя, о чем во вступлениях к своим песням говорят и сами скальды (ср. в «Драпе о Рагнаре» Браги: *Vilið Hrafnketill heyr, / hvé hreingróit steini / Þrúðar skalk ok þengil / þjófs ilja blað leyfa* *В I I, 1* «Хочешь услышать, Хравнкетиль¹²⁶, как я буду славить лист подошв грабителя Труд (= щит)¹²⁷, раскрашенный ярко и князя?», а также в вышеупомянутой щитовой драпе Эгиля, от которой сохра-

нилась только начальная строфа: *Mál es lofs at lýsa / ljósgarð, es þák, barða <...> B I 42, 5* «Пора описать полученную мною ясную ограду корабля (= щит) в хвалебной песни», она не содержит прямых словословий в его адрес. Эксплицитно «хвала» выражается лишь в простой констатации актуальной ситуации, информация о которой заключена в стеве, где скальд объявляет, что все, о чем рассказывается в песни, изображено на подаренном ему щите, и называет имя того, от кого он был получен: «Эту гибель людей я вижу на красивом дне щитового круга (= щите); Рагнар дал мне месяц повозки Рэ (= щит) и множество сказаний» (*Rdr. 7*); «Эту битву можно узнать по пластине палаты Свёлънира (= щиту); Рагнар дал мне...» и т. д. (*Rdr. 12*); «Это изображено на моем мосту подошв Финна гор (= щите); я получил разрисованную скалу щитового кольца (= щит) от Торлейва» (*Hausl. 13*); «Я ясно вижу эти изображения на ограде Гейтира (= щите); я получил...» и т. д. (*Hausl. 20*). Щитовая драпа, таким образом, и в самом деле представляла собой «эквивалент» подаренного щита: то, что оружейный мастер выполнил с помощью резца, «кузнец слов» воссоздавал средствами стиха.

Особенно заметна зависимость поэтической картины от изобразительного, зрительного ряда в «Драпе о Рагнаре», каждая строфа которой — это отдельная зарисовка, словесный слепок, сделанный скальдом непосредственно с увиденного на щите: «Роса трупов (= кровь) альва битвы (= воина: имеется в виду конунг Ёрмунрекк, сцена убийства которого сыновьями Гудрун была изображена на одном из рисунков) залила скамью на полу, где были видны в крови отрубленные руки и ноги» (*Rdr. 4*); «Там стоят мачты паруса Нагльфари, лишенные гвоздя (= воины, т. е. братья Хамдир и Сёрли), так что окружают постель князя» (*Rdr. 5*); «И безобразный ремень дороги оснащенного по оба борта веслами корабля (= мировой змей) глазел снизу, суровый, на разрушителя черепа Хрунгнира (= Тора, сценами «рыбной ловли» которого была украшена другая четверть щита)» (*Rdr. 17*). Неудивительно, что именно это древнейшее произведение скальдического стиля, уже в полной мере воплощающее главные орнаментальные особенности дротткветта, дало основание Х.Ли не только усмотреть в его поэтике общие аналогии с изобразительным искусством эпохи викингов, но и пойти еще дальше и попытаться прямо вывести ее из последнего. По мысли Х.Ли, щитовая драпа с ее ориентацией на пластическое изображение и должна была послужить проводником новых, прежде неизвестных словесному творчеству стиливых принципов, сложившихся на ином, далеком от поэзии материале, которые были последовательно переведены ею на язык стихотворной формы¹²⁸.

Что же касается самого Браги, то ему при этом отводилась роль предполагаемого родоначальника как рассматриваемого поэтического жанра, так и всей последующей скальдической традиции.

Не вдаваясь в обсуждение этой интересной гипотезы происхождения дротткветта, заметим, однако, что уже вторая известная нам и также ранняя щитовая драпа — «Хаустлёнг» (название песни, возможно, указывает на время, ушедшее на ее сочинение: *Haustlong* — «Занявшая всю осень») Тьодольва Хвинского, казалось бы, также воспроизводящая увиденные скальдом картины, кое в чем существенно отличается от поэмы Браги Старого. Если автор «Драпы о Рагнаре» действительно преобразовывал изображенные на щите сцены в отдельные эпизоды своей песни, высечивая бросающиеся в глаза детали и не претендуя на изложение соответствующих сказаний, то для Тьодольва вырезанные на щите картины скорее послужили поводом для подробного и развернутого сообщения на заданную тему. Создатель этой драпы и не скрывает, что не столько передает свои зрительные впечатления, сколько пересказывает известные ему предания. На это указывают и порой предваряющая его рассказ авторская ремарка «я слышал» (*Heyrðak svá 12; frák 16*), и помогающие выстраивать повествование связочные слова (*þá* «тогда»; *síðan* «потом»; *áðr* «пока»), и даже уникальная для первых веков существования скальдического стиха прямая речь персонажей (*строфа 11*). В результате, тогда как щитовая драпа Браги представляет собой чистейшее воплощение скальдического стиля¹²⁹, созданная в том же жанре поэма Тьодольва оказывается единственной ранней песнью, в силу специфики избранного ею предмета (мифопоэтическое прошлое) демонстрирующей признаки столь не характерной для классического дротткветта нарративности¹³⁰ — качества, в полной мере реализованного лишь на исходе скальдической традиции и в новых жанрах, которые постепенно приходят на смену княжеской хвалебной песни.

Поэмам Стурлы Тордарсона, с которых мы начинали свой рассказ, суждено было поставить последнюю точку в более чем трехсотлетней истории скальдического дружинного панегирика. Европеизация, а с нею и изменившиеся вкусы скандинавской знати к концу XIII в. вытеснили поэзию скальдов из обихода норвежского королевского двора. И тем не менее хвалебная песнь не закончила на этом своего существования. Утратив со временем и адресата, и аудиторию в поэзии светской, она еще долго продолжала процветать в поэзии духовной. Однако все это — тема другого раздела настоящего исследования.

Примечания

- 1 Sturlunga saga. Bd. I–II / Udg. Kristian Kálund. København; Kristiania, 1906–1911. Bd. II. S. 327.
- 2 Король Хакон умер на Оркнейских островах в 1263 г. В посвященной ему саге Стурла рассказывает, что во время болезни конунг просил, чтобы ему читали латинские сочинения, однако, когда его состояние ухудшилось настолько, что его стала утомлять латынь, пришлось перейти к чтению книг на норвежском языке — сперва легенд о святых, а затем истории норвежских королей. В тот день, когда была прочитана до конца «Сага о Сверрире», конунг скончался. Хотя в этом рассказе явственно просматривается желание его автора подчеркнуть (а быть может и поднять) авторитет того жанра, к которому принадлежало и его собственное сочинение, «королевской саги», написанной на народном языке, — лежа на смертном одре, конунг, по чьей инициативе при норвежском дворе впервые стали переводить рыцарские романы, находит утешение в чтении «исконных» сочинений, и прежде всего созданных исландцами жизнеописаний его предков, — у нас нет оснований сомневаться в высоком статусе «королевской саги» в глазах его современников. Свидетельство тому — дважды поступавшие от короля Магнуса заказы (в 1263 и 1277 гг.) составить саги сперва о его отце, а затем и о нем самом. От последней из них («Сага о Магнусе Исправителе Законов») сохранилось лишь два небольших фрагмента, причем вместе с нею были утрачены и хвалебные песни, сочиненные Стурлой в честь молодого короля. См.: *Vries J. de. Altnordische Literaturgeschichte*. Berlin, 1967. Bd. II. S. 306–307.
- 3 «Сага о Хаконе Хаконарсоне» цит. по: *Hákonar saga Hákonarsonar / Utg. for Kjeldeskriftfondet ved Marina Mundt (Norrøne tekster, Nr. 2)*. Oslo, 1977.
- 4 Об отношении Снорри Стурлусона к используемым им источникам см. приведенную выше (с. 244) цитату из пролога к «Кругу Земному», а также специально посвященную этой проблеме статью Г.В.Вебера: *Weber G.W. Snorri Sturlusons Verhältnis zu seinen Quellen und sein Mythos-Begriff // Snorri Sturluson. Kolloquium anlässlich der 750. Wiederkehr seines Todestages / Hrsg. A.Wolf. Tübingen, 1993. S. 201 ff.*
- 5 *Vries J. de*. Op. cit. S. 306; *Lindow J. Narrative and the Nature of Skaldic Poetry // Arkiv för nordisk filologi. 1982. Bd. 97. S. 99 (note 22)*.
- 6 Стурла не только продолжил дело своего покойного дяди, став составителем жизнеописаний современных ему норвежских правителей (Хакона и его сына Магнуса), но и как автор «Саги об исландцах», по видимому, по его примеру стремился на другом материале (событий «века Стурлунгов», участником которых был и он сам) осуществить то, что Снорри сделал, создав историю Норвегии. См.: *Thomas R.G. Introduction // Sturlunga Saga / Translated by J.H.McGrew. N. Y., 1970. Vol. I. P. 39*.
- 7 См.: *Fidjestøl B. Det norrøne fyrstediktet. Øvre Ervik, 1982. S. 163 f.*

- 8 Подробное описание источников, в которых сохранились фрагменты хвалебных песней, см. в книге Бьярне Фидьестёля — единственном на сегодняшний день детальном исследовании всего корпуса панегирической поэзии (Ibid. S. 9–44).
- 9 Ср.: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 58.
- 10 См. особенно: *Fidjestøl B. Conceptions of History in Old Norse Literature // Nordica Bergensia. 1994. № 3. P. 78* (рус. пер. в журнале: *Arbor Mundi. Мировое древо. 1996. № 4. С. 9–20*).
- 11 Прекрасной иллюстрацией к сказанному может служить эпизод из «Саги об оркнейцах». Захватив принадлежавший противнику корабль и одержав победу, воины обсуждают это событие, причем, к их удивлению, каждый из них излагает то, чему все они были свидетелями, по-разному, и они никак не могут договориться. Тогда они просят ярла Рёгнвальда вынести решение о том, как обстояло дело, и обещают в своих рассказах об этом сражении впредь придерживаться его версии. В ответ ярл произносит вису, облекая свой «отчет» об одержанной ими победе в правильную поэтическую форму, служащую залогом истинности его слов. См.: *Orkneyinga saga (Íslensk Fornrit. XXXIV). Reykjavík, 1965. Kap. LXXXVIII. Bls. 227; See K. von. Skop und Skald. Zur Auffassung des Dichters bei den Germanen // See K. von. Edda, Saga, Skaldendichtung. Heidelberg, 1981. S. 357–358*.
- 12 Публий Корнелий Тацит. *Анналы*. Гл. 88 // *Древние германцы*. М., 1937. С. 102. Весьма любопытен принадлежащий тому же автору комментарий к этому сообщению: «<...> но греческие летописи, которые столь удивляются деяниям своего народа, не знают Арминия; и у нас, римлян, он не пользуется большой славой, ибо мы восхваляем старину и равнодушны к недавнему прошлому (курсив мой. — Е.Г.)» (Там же). Создание посвященных Арминию глав «Анналов» (114 г.) отделяло от смерти этого германского вождя (21 г.) без малого сто лет, срок, весьма небольшой для ученого римлянина, но для бесписьменного общества с его передаваемым изустно из поколения в поколение преданием — вполне достаточный для того, чтобы события двенадцатилетнего могущества Арминия давно перешли за грань «недавнего прошлого».
- 13 *Heusler A. Die Altgermanische Dichtung. 2. Aufl. Potsdam, 1941. S. 124*.
- 14 О сьяльвхенте см. подробнее в главе «Эволюция скальдического стиха».
- 15 *Snorri Sturluson. Edda: Háttatal / Ed. A. Faulkes. Oxford, 1991. P. 18 (v. 35); 58 f.*
- 16 Предполагается, что одна из поздних «исторических» драп — «Драпа об исландцах» Хаука Вальдисарсона (см. выше) не имела стева, однако точные данные на этот счет отсутствуют.
- 17 Перевод здесь несколько неточен, в оригинале сказано: «*er hann hafði ort dræpling um Knút konung*»: *dræpling*, диминутив от *drápa*, выступает здесь как синоним *flokk* и имеет явно пейоративный оттенок — конунг называет сочиненный в его честь флорк «драпкой». См.: *Snorri Sturluson. Heimskringla. Reykjavík, 1941. II. Bls. 307*.

- 18 *Снорри Стурлусон. Круг Земной* / Отв. ред. М.И. Стеблин-Каменский. М.: Наука («Литературные памятники»), 1980. С. 326.
- 19 Цит. по: *Lindow J. Narrative and the Nature of Skaldic Poetry. S. 102 (note 30)*. См. также: *Sigurður Nordal. Icelandic Notes. I: Drápa // Acta Philologica Scandinavica. 1931–1932. Bd. 6. S. 146*.
- 20 *Halfræðar saga. Kap. XI // Íslendinga sögur og þættir. I–III. Ed. Bragi Halldórsson et al. (Svart á hvítu). Reykjavík, 1987. II. Bls. 1218*. Ср. также следующие упоминания о скальдах и сочиненных ими драпах в «Книге о заселении страны»: «Его (т. е. Гейри) сыном был скальд Глум, который сложил Драпу о Серой Шкуре, и вот ее стев...» (*Íslendingabók. Landnámabók / Jakob Benediktsson gaf út. (Íslensk Fornrit. I). Reykjavík, 1968. Síðari hluti. Bls. 284*); «Вигфус сын Убийцы-Глума убил Барда, сына Халли Белого, о нем сложена Драпа о Барде и вот ее стев...» (цит. по: *Möbius Th. Vom Stef // Germania. 1873. S. 123*).
- 21 Исландские саги. М., 1956. С. 36. Ср. аналогичный эпизод в «Пряди о Торлейве Ярловом Скальде», где таким же образом цитируется «драпа в сорок строф», которую Торлейв сочинил о Свейне, конунге датчан.
- 22 В отдельных случаях, однако, содержание стева не имело прямого отношения к теме драпы. Примером может служить стев в поминальной драпе об Олаве Сигвата, об обстоятельствах сочинения которого рассказывается в «Большой саге об Олаве Святом» (см. раздел «Скальдическая поэзия после христианизации»). В так называемых цитовых драпах, хвалебных песнях, адресованных дарителям драгоценных щитов и описывающих изображенные на них сцены из мифологических или эпических преданий, стев выполняет специфические функции: именно на него была возложена роль связующего звена между отвлеченным содержанием песни и актуальной ситуацией, вызвавшей ее к жизни (см. ниже). То же относится и к песни, описывающей сцены, изображенные на стенах усадьбы, — «Домовой драпе» Ульва Уггасона (ср. стев: *Hlaut innan svá minnum B I 129, 6; 9* «Украшен изнутри такими преданиями»).
- 23 См. подробнее в разделе о любовной поэзии скальдов.
- 24 *Heimskringla. III. Bls. 89; Morkinskinna / Udg. C.R. Unger. Christiania, 1867. S. 15*.
- 25 За несколькими исключениями, строфы «Речей Вороны» содержат десять, а не как это обычно в дrottкветте, восемь стихов.
- 26 В этой песни отсутствует традиционный синтаксический орнамент — переплетающиеся и вставные предложения.
- 27 Ср., например: *Heinrichs A. Krákumál // Medieval Scandinavia. An Encyclopedia / Ed. Ph. Pulsiano. N. Y.; L., 1993. P. 368*.
- 28 *Eddica Minora. Dichtungen eddischer Art aus den Fornaldarsögur und anderen Prosawerken / Hrsg. A. Heusler, W. Ranisch. Darmstadt, 1974. S. 127*.
- 29 *Finnur Jónsson. Ordbog over det norsk-islandske skjaldesprog. 2. udg. København, 1966. S. 535*.

- 30 *Sigurður Nordal*. Op. cit. S. 144–149.
- 31 *Ibid*. S. 147.
- 32 См.: *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 57.
- 33 Об особенностях содержания стева см. также: *Finnur Jónsson*. Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. København, 1920. Bd. I. S. 411; *Fidjestøl B.* Det norrøne fyrstediktet. S. 182 ff.
- 34 Всего известна 21 песнь со стевом, причем некоторые из них (в списке они отмечены звездочкой) представлены лишь стевами. Это — «Драпа о Рагнаре» Браги Старого, «Хаустлёнг» Тьодольва Хвинского, «Драпа об Адальстейне» и «Выкуп головы» Эгиля Скаллагримссона, «Драпа о Серой Шкуре» Глума Гейрасона, анонимная «Драпа о Барде» (*), «Домовая драпа» Ульва Утгасона, «Драпа о буре на море» неизвестного скальда с Гебридских островов, «Драпа в сорок строф» (*) Торлейва Ярлова Скальда в честь датского конунга Свейна, «Драпа о Торе» Эйлива Годрунарсона, «Драпа об Олаве» Халльфреда Трудного Скальда, «Драпа об Адальраде» (*) и «Драпа о Сигтрюгге» Гуннлауга Змеинового Языка, «Бандадрапа» Эйольва Дадаскальда в честь ярла Эйрика сына Хакона, «Драпа о Кнуте» (*) и «Тёгдрапа» Торарина Славослова, «Драпа о Кнуте» Сигвата Тордарсона, «Драпа с шестью стевами» в честь Харальда Сурового Тьодольва Арнорссона, посвященная тому же правителю «Драпа Стува», «Драпа об Олаве» Стейна Хердисарсона и «Драпа о Видкунне» (*) Гулььасу-Торда. Почти все стевы из названных песней собраны в работе Т.Мёбиуса (*Möbius Th.* Op. cit. S. 131–135). Ограничение привлекаемого материала поэзией раннего и классического периода объясняется тем, что большинство драп, сочиненных в XII–XIV вв., принадлежат к христианской поэзии и потому не являются репрезентативными для нашего анализа.
- 35 *Ohlmarks Å.* Till frågan om den fornnordiska skaldediktningens ursprung // *Arkiv för nordisk filologi*. 1944. Bd. 57. S. 178–207.
- 36 Имеются в виду отклики на известную работу Я.Якобсена (*Jakobsen J.* Det norrøne sprog på Shetland. København, 1897), и прежде всего рецензия на нее Акселя Ольрика, опубликованная в том же году в журнале: *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*. 1897. S. 339–344.
- 37 *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 24.
- 38 Ср. термин *verbundene stef*, употребляемый Т.Мёбиусом (*Möbius Th.* Op. cit. S. 139).
- 39 *Rekstef* от глагола *reka* «загонять, вставлять» — букв. «стев, вставленный внутрь» (ср. *reka járn* и причастие *rekinн*, часто применяемое в описаниях инкрустированного оружия).
- 40 Это название обязано своим возникновением начальной строфе драпы, в которой скальд сообщает о том, что приступает к ее сочинению: *Rekstefju tekk hefja* «Я начинаю песнь с расщепленным стевом» (*В I 525, 1, 1^а*).
- 41 В собрании саг «Красивая Кожа» (*Fagrskinna*) сказано: *orti um Eirík þat kvæði er heitir Bandaldrápa* «сложил об Эйрике песнь, которая называ-

- ется Драпой Боров». См.: Fagrskinna / Udg. Finnur Jónsson (Samfundet til udgivelse af gammel nordisk literatur, 30). København, 1902–1903. S. 137.
- 42 То обстоятельство, что второй стев в смысловом отношении продолжает первый, и дало, по всей видимости, основание Финнуру Йоунсону объединить их в один стев (см.: *Skj. B I* 192). Более обоснованной, однако, представляется точка зрения Б.Фидьестёля, трактующего эти стихи как два самостоятельных стева: дополняя друг друга по смыслу, они, несомненно, совершенно отделены структурно, поскольку никак не пересекаются синтаксически. См.: *Fidjestøl B. Det norrøne fyrstediktet*. S. 111–114.
- 43 Впрочем, стев аналогичного содержания был использован Снорри и в песни, сложенной в ином размере. В 1218–1219 гг. им была сочинена еще одна драпа в честь ярла Скули, о которой сказано, что в ней был «klofastef ok alhend» («расщепленный стев и полная рифма», т. е. разновидность дротткветта с двумя парами внутренних рифм в строке). Из всей песни сохранился лишь стев, как уже говорилось ранее, всячески пародируемый недругами Снорри: *Harðmúlaðr var Skúli... / Ramblíks framast miklu... / Gnaphjarls skapaðr jarla*. «Скули, жестокий (harðmúlaðr — букв. «жестококомордый» — это странное в данном контексте слово обыгрывалось в вышеупомянутых пародиях) к сильному блеску моря (т. е. к золоту), был первейшим из ярлов». Как видим, Снорри употребляет здесь ту же разновидность трехстрочного расщепленного стева, что и автор *Bandadrápa*.
- 44 Под *stefjabálkr* Снорри, несомненно, подразумевает здесь промежуток от стева до стева, иначе говоря, *stefjamél*.
- 45 В сохранившемся фрагменте драпы Сигвата второй *stefjamél* приходится лишь на три строфы (7¹ / 9⁸), из чего, по-видимому, следует, что одна из его строф до нас не дошла.
- 46 О проблеме нарративности скальдической поэзии см. в особенности: *Lindow J. Op. cit.* S. 94–121.
- 47 *Frank R. Old Norse Court Poetry. The Dróttkvætt Stanza*. Cornell Un. Pr., 1978. P. 66. Х.Кун сравнивает заключительное двустипийное этой строфы со стевом (*Kuhn H. Das Dróttkvætt*. Heidelberg, 1983. S. 208 f.). Явное желание скальда как можно теснее соединить хельминги висы просматривается и в использовании параномазии — намеренном расположении на их стыке (в 4-м, 5-м и 6-м стихах) созвучных и однокоренных слов; о строфе Халльфреда см. также в разделе «Скальдическая поэзия после христианизации».
- 48 В «Перечне размеров» Снорри среди прочих описывает такую разновидность расположения предложений в строфе дротткветта, при котором фраза, начатая в первом стихе висы, заканчивается в ее последнем стихе (См.: *Snorri Sturluson. Edda: Háttatal* / Ed. A. Faulkes. P. 10 f.). Этот тип синтаксического устройства, названный им *langlokum* (букв. «отдаленно завершающийся»), упомянут и в «Древнем ключе размеров» ярла Рёгнвальда Кали и Халля Тораринссона (середина XII в.),

однако не встречается ни в одном поэтическом произведении и, по-видимому, представляет собой не что иное, как ученый конструкт. При этом существенно, что во всех трех примерах, иллюстрирующих *langlokum* (*Háttalykill* 30a—30b; *Háttatal* 14), на деле наблюдается не разрушение синтаксической автономии хельмингов (граница между последними и здесь, как обычно, проходит после четвертого стиха), но разновидность хорошо знакомого нам обрамляющего расщепленного стева, и первый, и последний стих которого приходится на одну и ту же строфу (ср.: *B I* 501—502; *B II* 64). О формальной завершенности хельминга см. также в главе «Эволюция скальдического стиха».

49 *Hollander Lee M.* Is the Skaldic Stanza a Unit? // *Germanic Review*. 1947. Vol. 22. P. 299—319.

50 По полученным Холландером данным, не менее десяти процентов в стихах, сочиненных до конца XI в. (*Ibid.* P. 319).

51 В качестве примера можно привести строфу из «Хаустлэнг» Тьодольва Хвинского (IX в.), второй хельминг которой представляет собой часть сложноподчиненного предложения:

Knóttu ǫll, en, Ullar,	þás hafregin hafrar
endilǫg, fyr mági,	hógreiðar framum drógu
grund vas grápi hrundin,	(seðr gekk Svǫlnis ekkja
ginnunga vé brinna,	sundr) at Hrungnis fundi.

(«Все святилище ястреба (= воздух) горело перед родичем Улля (= Тором), а вся земля была побита градом, когда козлы тащили возбужденного бога повозки (= Тора) навстречу Хрунгниру; вдова Свэльнира (= земля; Свэльнир = Один) едва не раскололась» *B I* 17, 15).

52 О глаголах в скальдической поэзии см.: *Hollander Lee M.* The Rôle of the Verb In Skaldic Poetry // *Acta Philologica Scandinavica*. 1949. Bd. 20. S. 267—276. Согласно наблюдениям Холландера, в скальдическом стихе в среднем употребляется вдвое меньше глагольных элементов, чем в эпическом, при этом они по преимуществу не «дескриптивны», а «функциональны» и оттого бесцветны.

53 *Ibid.* S. 267.

54 Круг Земной. С. 114.

55 См.: *Смирницкая О.А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. Автореф. дис... докт. филол. наук. М., 1988. С. 45.

56 Круг Земной. С. 395—396.

57 *Heimskringla*. III. Bls. 48.

58 Ср., например: *gnúðu / <...> / brynggöl í dyn Sköglar, / <...> / (réð eg-glitubr) ... / — æfr gall hjótt við hlífir — / ... (sigri)* «Гусыта брони (= стрелы) кричали в шуме Скёгуль (= в битве), меч яростно звенел о щиты; окрашивающий острие (= муж) добыл победу»; *hóf vas sǫngr of svírum / ... flugbeiddra vígra* «Громко раздавалась песнь запускаемых копий» (Торбьёрн Хорнклови «Глюмдрапа» (ок. 900 г.) *B I* 21, 5; 7); *Óx hjógvá glam / við hlífir þrǫtt; / guðr óx of gram* «Усиливался звон клинков о круг щитов; битва росла вокруг князя»; *frák at felli / fyr fetils*

svelli / Óðins eiki / í járnleiki «Слышал я, что гибли от холода перевязи (= *меча*) дубы Одина (= *мужу*) в игре железа (= *битве*)»; en skers Naða / skíðgarð braka; / <...> / bógu hofgar / af bogum ofgar «Трещит изгородь доски шхеры Хаки (= *щиты*); тетива выпускала стрелы из луков» (Эгиль Скаллаграмссон «Выкуп головы» (936 г.) *В I 31, 4; 32, 8; 13*); Dreif at Viðris vedri / ... grimmu ... / <...> / ... þrimu hagli «Сыпался в непогоду Видрира (= в *битве*) опасный град сечи (= *стрелы*)» (Тинд Халлькельссон «Драпа о Хаконе ярле» (ок. 987 г.) *В I 136, 3*); Heft vas lítt (á lopti / líðu ofgar frammi gogva) / brodda flaug ... «Полет стрел был в разгаре, стрелы стремительно неслись вперед в воздухе» (Халльфред Трудный Скальд «Поминальная драпа об Олаве» (1001 г.) *В I 151, 4*); drótt kom mörq á flóttu, / <...> / foldar rauð ok feldi / Freyr í manna dreyga / sverð, vas sigr of orðinn, / seggi mækis eggjar «Многие полки обратились в бегство; Фрейр земли меча (= *щита*, т. е. *муж*) обогрел лезвия меча в крови воинов и разил их; была одержана победа» (Глум Гейрасон «Драпа о Серой Шкуре» (ок. 970 г.) *В I 66, 2*); þú gautt Sköglar skýja / skóð ... «Ты окрашивал оружие тучи Скёгуль (= *щита*, т. е. *меч*)» (Торлейв Ярлов Скальд «Драпа о Хаконе» (ок. 986 г.) *В I 132, 1, 2*); hann gauð geir at gunni / glaðr ... «Он окрашивал, радостный, копье в битве» (Халльфред «Поминальная драпа об Олаве» *В I 153, 16*); Háði jarl, þars áðan / engi mannr, und ranni / hyrjar þing, at herja, / hjörflautar, kom, Sörla «Ярл устроил тинг огня земли меча (= *щита*, т. е. *битву*) под палатой Сёрли (= *щитом*), в каком прежде никому еще не доводилось биться» (Эйнар Звон Весов «Недостаток золота» (ок. 986 г.) *В I 123, 31*); Rauð hilmir hjör, / þar vas hrafna gog, / fleinn sótti fjör; / flugu dreyrug spjör; / ól flagðs gota / fárbjóðr Skota «Князь обогрел меч, там был вороном корм, копье лишало жизни; летели окровавленные копья; кормил коня великаныши (= *волка*) враг скоттов (= *конунг Эйрик*)» (Эгиль «Выкуп головы» *В I 32, 10*); Fjallvöndum gaf fylli, / fullr varð, (en spjör gullu) / herstefnandi hröfnum, / hrafn á ylgjar tafni «Предводитель войска задал привычным к горам вороном корм, и копья звенели; ворон был сыт добычей волчицы (= *мертвыми телами*)» (Эйнар «Недостаток золота» *В I 123, 36*); Vargr vas munr, þats margan / <...> / minn dróttinn rak flóttu «На радость волку мой князь гнал обращенных в бегство» (Илуги Скальд из Долины Брони «Песнь о Харальде Суровом» (XI в.) *В I 354, 1*); rönd klauf ræsir steinda «Князь расщеплял раскрашенный щит»; fellu fjandmenn stillis / feksr tafn blöum hrafn, / en sigrgæði, síðan, / sumir skunduðu undan «Пали враги князя, черный ворон получил затем добычу, но иные бежали от подстрекателя битвы (= *мужа*)» (Стурла Тордарсон «Флоkk о Хаконе» (1263–64 гг.) *В II 132, 1, 2*) и т. д.

59 *Древа игрищ Игга* — воины. Здесь и далее стихи в переводе О.А. Смирницкой.

60 Круг Земной. С. 396.

61 *Стеблин-Каменский М.И.* Место поэзии скальдов в истории мировой литературы // *Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 93.*

- 62 Там же. С. 93.
- 63 Круг Земной. С. 9–10. Дословное повторение и иллюстрацию последнего замечания автора «Круга Земного» мы находим в анекдоте из «Саги о Магнусе Голоном» («Гнилая Кожа»). На службу к этому конунгу был принят человек по имени Гиффард, родом из Валланда (Франции), назвавшийся хорошим рыцарем, однако, когда дело дошло до сражения, он самовольно оставил войско, за что его поносили и конунг, и его дружинники. В результате Гиффард был вынужден покинуть Норвегию и отправился в Англию. На одном с ним корабле находился исландец, произнесший в его адрес язвительные стихи. По прибытии в Англию Гиффард поспешил к городскому управляющему и вчинил своему спутнику иск за хулительную вису; когда же того в ходе разбирательства попросили повторить стихи, исландец сказал другую вису: в ней он прославлял Гиффарда за отвагу, которую тот якобы один из всего войска продемонстрировал в вышеупомянутой битве, тогда как все прочие дружинники конунга Магнуса бесславно бежали с поля боя. Управляющий не нашел в этих стихах ничего противозаконного, сочтя их за хвалу, а не за хулу, Гиффард же почел за лучшее промолчать и не раскрывать правду, хотя и «знал про себя, что это была насмешка, а не хвала (*er þetta haf en eigi lof*)» (*Morkinskinna*. Bls. 147–149).
- 64 Термин *viðkenning*, по-видимому, является производным от исландского *kenna við* — «называть в честь кого-то» или «по кому-то», «чьим-то именем».
- 65 В средневековой латинской грамматической традиции господствовало представление о том, что *propomen* является заместителем имени собственного. Подробнее см.: *Clunies Ross M. Skáldskaparmál. Snorri Sturluson's ars poetica and Medieval Theories of Language*. Odense Un. Press, 1987. P. 65 f.
- 66 Гуревич Е.А. Поэтический термин «видкеннинг» (К проблеме реконструкции значения) // Слово в контексте литературной эволюции. Заговор. Эпос. Лирика / Под. ред. О.А.Смирницкой. М., МГУ, 1990. С. 28–39 (в переводе на норвежский язык: *Om skaldespråkets viðkenning. Til problemet om rekonstruksjon av betydningen* // *Maal og Minne*. 1993. H. 1–2. S. 1–11).
- 67 «Существуют обозначения, которые применяют вместо имен мужа (*er menn láta futir þófn manna*), их называем мы “видкеннингами”, или “заменой имени”. Видкеннинги создаются, когда что-то называют своим истинным именем, а того, кого подразумевают, именуют “владельцем” названного, либо “отцом”, его “дедом”, либо, в третьих, — “прадедом”. Он зовется еще “сыном”, “преемником”, “наследником”, “ребенком”, “дитятей” и “потомком”, “отпрыском”. Зовется он также “братом”, “единокровным”, “единоутробным”, “братцем” и “братаном”. Зовется человек и “родным”, “племянником”, “родичем”, “потомком”, “близким”, “сородичем”, “потомством”, “родственником”, “отпрыском”, “коленом”, “родовою ветвью”, “единоплемянником”, “отродьем”, “роднею”, “кровным родичем”, “родником”.

Он зовется и “зятём”, “свойственником”, “своёком”. Зовётся и “другом”, “советчиком”, “единомышленником”, “собеседником”, “сотоварищем”, “приятелем”, “спутником”, “любимцем”, “сотрапезником” и “однотрапезником”. “Односкамейщиком” зовётся товарищ по корабельной скамье. Зовётся человек и “неприятелем”, “недругом”, “противником”, “врагом”, “ворогом”, “истребителем”, “убийцей”, “притеснителем”, “губителем”, “пагубой”. Эти выражения мы называем “видкеннингами”. Сюда относятся и случаи, когда мужа обозначают через его жильё, либо корабль, если у того есть имя, либо наделённое собственным именем имущество» (Младшая Эдда. С. 95). В следующей главе кратко говорится об аналогичных наименованиях женщин, которые также называются видкеннингами (Там же. С. 96).

68 Ср., например, высказывание на этот счет А.Хойслепа: «Der skaldische Wortstil hinderte vollends das Führen einer Handlung» (*Heusler A. Op. cit. S. 131*).

69 *Lindow J. Op. cit. S. 108 ff.*

70 Именно так трактует это наименование Б.Фидьестёль. См.: *Fidjestøl B. Sogekvæde // Deutsch-Nordische Begegnungen / Utg. K. Braunmüller, M. Brøndsted. Odense, 1991. S. 57–76.*

<p>71 Engan kveðk at óði órum malma rýri (þó gat k hróðr of hugðan) hljóðs (atferðar þrýði); framm mun ek fyr öldum Yggjar bjór of fœra, þótt einigir ýtar ættgóðir mér hljóði.</p>	<p>«Я не призываю никого из дробителей руды (= мужей) внимать моей поэзии, хотя я и создал хорошую песнь о подвигах достойного мужа; я хочу произнести перед людьми пиво Игга (= песнь), даже если никто из родовитых мужей не станет меня слушать».</p>
--	---

(В II 1, 1)

72 Ср.: «Я никогда не занимался колдовством /.../, я получил добычу Игга, вовсе не <сидя> под повешенным» (В II 1, 2).

73 Ср. также в других поэмах Отгара: «Драпа об Олаве Шведском» (В I 267, 3) и «Выкуп головы» (В I 268, 3), а также у Арнора Скальда Ярлов: «Хрюнхенда» (В I 308, 8), «Драпа о Магнусе» (В I 311, 1; 312, 7), «Драпа о Торфинне» (В I 316, 5) и т. д.

74 См.: *Куделин А.Б. Образ восхваляемого в средневековом арабском панегирике // Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность / Под ред. П.А.Гринцера, А.Б.Куделина. М., 1994. С. 106.*

75 *Georgi A. Das lateinische und deutsche Preisgedicht des Mittelalters. Berlin, 1969. S. 32, 173 f.*

76 Здесь и дальше цифры указывают на номера строф в издании Финну-ра Йоунссона.

77 *Lie H. Hrynhenda // Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder. 1962. Bd. VII. S. 27.*

- 78 Мотив храброго сердца присутствует также в других поэмах Арнора (ср., например, в «Поминальной драпе о Харальде Суровом» (ок. 1067 г.): «отважный князь имел самое храброе, неустрашимое сердце под небесами» *В I 325, 17*); известен он был и в поэзии более раннего времени (ср., например, у Тормода: «храбрым было сердце Олава» *В I 266, 23*). См. также: *Fidjestøl B. Arnórr Þórðarson: Skald of the Orkney Jarls // The Northern and Western Isles in the Viking World / Ed. A. Fenton, Hermann Pálsson. Edinburgh, 1984. P. 242.*
- 79 *Vogt W.H. Von Bragi zu Egil. Ein Versuch zur Geschichte des skaldischen Preisliedes // Deutsche Islandsforschung. Bd. I: Kultur / Hrsg. W.H. Vogt. Breslau, 1930. S. 172.*
- 80 *Holtmark A. Þórbjörn Hornklofes Glymdrápa // Bidrag til nordisk filologi av studerende ved Universitetet i Oslo / Utg. M. Olsen. Oslo, 1927. S. 53 f.*
- 81 *Morkinskinna / Udg. C.R. Unger. S. 31.*
- 82 Имеется в виду известная виса Кормака, посвященная Стейнгерд (№ 42), речь о которой еще впереди: см. главу о любовной поэзии скальдов.
- 83 См. подробнее в разделе «Скальдическая поэзия после христианизации».
- 84 См. в связи с этим: *Vries J. de. Altgermanische Religionsgeschichte. 3. Aufl. Berlin, 1970, Bd. I. S. 393; Ström F. Hieros gamos-motivet i Hallfredr Óttarssons Hákonardrápa och den nordnorska jarlavärdigheten // Arkiv för nordisk filologi. 1983. Bd. 98. S. 69 ff.*
- 85 Ср. также: *Fidjestøl B. Det norrøne fyrstediktet. S. 192 f.; Idem. Skaldediktinga og trusskiftet. Med tankar om litterær form som historisk kjelde // Nordisk hedendom. Et symposium / Red. G. Steinsland et al. Odense, 1991. S. 122 ff.*
- 86 Вот лишь некоторые из них: «я готов присягнуть в этом» (Эгиль *В I 30, 1, 1*); «я помню это» (Готторм Синдри *В I 56, 7*); «я воспеваю это в выкупе Храуднира (= в песни)» (Тинд Халлькельссон *В I 137, 5*); «я знаю это точно» (Халльфред *В I 148, 9*); «я гладко складываю напиток рода Сурта (= стихи)» (Халльфред *В I 153, 15*); «я хорошо осведомлен» (Эйольв Дадаскальд *В I 192, 6*); «я выбираю слова» (Торд Кольбейнссон *В I 204, 6*); «я понимаю, каково было намерение князя» (Торд *В I 205, 8*); «я знаю наверняка» (Сигват *В I 239, 1*); «я всегда говорю ясно» (Сигват *В I 241, 8*); «я не упрекаю ни тех, ни других» (Сигват *В I 241, 9*); «я славлю то ...» (Арнор *В I 310, 17*); «я скажу о том ...» (Арнор *В I 312, 6*); «я не хочу рассказывать ...» (Арнор *В I 320, 19*); «я говорю людям правду» (Арнор *В I 321, 23*); «я так считаю» (Арнор *В I 322, 4*); «мне это неясно (букв. «темно»), потому что скальд этого не видит ...» (Арнор *В I 325, 17*) и т. д.
- 87 Ср.: «потому что, я думаю, боги хотели, чтобы расточитель огня волны (= муж, т. е. конунг) был лучше любого князя» (Тинд *В I 137, 8*); «мужу (= мне) радостно узнать об этом» (Халльфред *В I 153, 15*); «так должно защищать страну от воинства» (Сигват *В I 240, 4*); «я считаю

- его настоящим правителем» (Оттар Черный *В I 267, 3*); «я думаю, что родичи были весьма довольны встречей» (Тьодольв Арнорссон *В I 341, 9*); «я не знаю нарушителя мира (= мужа) выше тебя» (Бёльверк *В I 355, 1*).
- 88 Ср.: «Владелец земли (= ярл), поднимающий парус, наградил умелого устроителя фьорда богов (= скальда; «фьорд богов» = поэзия) головной повязкой» (Кормак *В I 69, 3*); «Князь не пожалеет для меня золотого запястья <...>; этого ждет скальд» (Гуннлауг Змеиный Язык *В I 185, 2, 1*); «Я нуждаюсь в дружбе храбрых людей разбивателя огня битвы (= мужа, т. е. конунга)» (Оттар Черный *В I 268, 2*).
- 89 См.: Wood C. The Skald's Bid for a Hearing // *Journal of English & Germanic Philology*. 1960. Vol. 59. P. 240–254; Marold E. Der Skalde und sein Publikum // *The Audience of the Sagas. The Eighth International Saga Conference. Preprints*. Gothenburg Un., 1991. Vol. II. P. 54–66; Frank R. When Poets Address Princes // *Sagnabing helgað Jónasi Kristjánssyni sjötugum* 10. apríl 1994 / Ritnefnd Gísls Sigurðsson et al. Reykjavík, 1994. Bls. 189–195.
- 90 Или «моего корабля»: в рукописи *míns knarrar* (*A I 35, 1*).
- 91 Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 11.
- 92 Morkinskinna. S. 31. Завершающие этот отрывок стихи цитировались выше (см. с. 408) как первая строфа песни, которой они в свете данного эпизода в действительности являться не могут.
- 93 Ср. у Доната: «Macrologia est longa sententia, res non necessarias comprehendens...» (*Den tredje og fjerde grammatiske afhandling i Snorres Edda* / Udg. Björn M. Ólsen. København, 1884. S. 81).
- 94 Ibid. S. 81–82. В скобки заключен фьордунг, процитированный в следующей главе трактата, но, вне всякого сомнения, связанный с приведенными здесь стихами; см. Ibid. S. 88.
- 95 Ibid. S. 82.
- 96 Нельзя в этой связи не вспомнить заключительную сцену «Беовульфа»: после погребения героя 12 знатных мужей объезжают на конях вокруг его кургана, исполняя песнь о его подвигах и высказывая в ней свою скорбь (см.: Heyne — *Schückings Beowulf* / Hrsg. E. von Schaubert. Paderborn, 1963. S. 103: v. 3169 ff.; рус. пер. в кн.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах («Библиотека всемирной литературы»). М., 1975. С. 179–180). Остается, однако, неясным, идет ли в данном случае речь о древнескандинавском поминальном обряде, память о котором, как и другие элементы сказания о геатском (гаутском) герое, была сохранена традицией, или англосаксонский певец «Беовульфа» экстраполирует на отдаленное прошлое собственную ситуацию — исполнение эпической песни, прославляющей деяния Беовульфа.
- 97 См.: *Fidjestøl B. Erfidrápa* // *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Berlin; New York, 1989. Bd. 7. S. 482.
- 98 Saga об Эгиле. С. 229 и сл.; *Egils saga* (*ÍF*. II). Bls. 245.
- 99 Там же; Ibid. Bls. 257.

- 100 См.: *Harris J. Sacrifice and Guilt in Sonatorrek* // *Studien zum Altgermanischen. Festschrift für Heinrich Beck* / Hrsg. Heiko Uecker. Berlin; New York, 1994. S. 195.
- 101 О связи заупокойного культа скандинавов с культом плодородия и о пережитках у них пиршественных оргий, судя по описанию арабского ученого Ибн-Фадлана, сопровождавших погребение вождя «русов» (норманнов), см.: *Петрухин В.Я.* Погребения знати эпохи викингов (по данным археологии и литературных памятников) // *Скандинавский сборник*. Таллин, 1976. Т. XXI. С. 153–170.
- 102 *Ohlmarks Å.* Op. cit. S. 178–207.
- 103 См., например: *Eyrbyggja saga*. Kap. LV // *Íslendinga sögur og þættir*. I. Bls. 608.
- 104 *Ohlmarks Å.* Op. cit. S. 187.
- 105 См.: *Fidjestøl B.* *Erfidrápa*. S. 482.
- 106 Исключение представляет лишь вышеупомянутая поэма Эгиля, к которой мы еще вернемся.
- 107 Старшая Эдда / Пер. А.И.Корсуна, ред. М.И.Стеблин-Каменского. М.; Л.: Наука («Литературные памятники»), 1963. С. 22.
- 108 Причина, по которой мы до сих пор не стремились проводить между ними различие.
- 109 *Fidjestøl B.* *Det norrøne fyrstediktet*. S. 194 ff.
- 110 *Heusler A.* Op. cit. S. 130.
- 111 Ср.: *Clover C.J.* *Regardless of Sex: Men, Women, and Power in Early Northern Europe* // *Speculum*. 1993. Vol. 68. № 2. P. 382 ff. Автор статьи пытается объяснить феномен «единственного мужского плача в древней Скандинавии» своеобразными представлениями о мужском и женском началах, не соотносимыми прямо с реальным разделением полов. Утративший мужественность старик и в глазах социума переходит в другую категорию и начинает действовать как существо противоположного пола, в нашем случае — сочиняет «женскую» песнь.
- 112 *Harris J.* *Hadubrand's Lament: On the Origin and Age of Elegy in Germanic* // *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen* / Hrsg. H.Beck. Berlin, 1988. S. 90.
- 113 Аргументация норвежского историка К.Крэга, который попытался доказать, что «Перечень Инглингов» — это поздняя песнь, сочиненная не ранее конца XII в., не представляется нам достаточно убедительной. См.: *Krag C.* *Vestfold som utgangspunkt for den norske rikssamlingen* // *Collegium Mediaevale*. 1990. Vol. 3. № 2. S. 179–195; *Idem.* *Ynglingatal og Ynglinga saga. En studie i historiske kilder*. Oslo, 1991. Из откликов на эту точку зрения см. особенно критическую рецензию Б.Фильдестёля: *Fidjestøl B.* *Anmeldelse*. Claus Krag: *Ynglingatal og Ynglinga saga* // *Maal og Minne*. 1994. Н. 3–4. S. 191–199, а также: *Rikssamlingen og Harald Hårfagre*. *Historisk seminar*. Karmøy, 1993.
- 114 Как сказано у Снорри: «Тьодольв Мудрый из Хвинира был скальдом конунга Харальда Прекрасноволосого. Он сочинил песнь о конунге

- Рёгнвальде Достославном. Эта песнь называется Перечень Инглингов. Рёгнвальд был сыном Олава Альва Гейрстадира, брата Хальвдана Черного. В этой песни названы тридцать предков Рёгнвальда и рассказано о смерти и месте погребения каждого из них...» (Круг Земной. С. 9).
- 115 Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М., 1979. С. 26.
- 116 Там же. С. 25–56.
- 117 Перевод О.А.Смирницкой. См.: Круг Земной. С. 37; *Slg. B I 14*, 37.
- 118 Круг Земной. С. 9.
- 119 См.: *Ström F. Poetry as an Instrument of Propaganda. Jarl Hákon and his Poets // Specvlvm Norroenvm: Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre / Ed. U.Dronke et al. Odense, 1981. P. 446 ff.*
- 120 Ср.: *Vries J. de. Altnordische Litteraturgeschichte. Bd. I. S. 152 f.*
- 121 Смирницкая О.А. Глагол в «Перечне Инглингов»: метрические позиции и семантика грамматических форм // Скандинавский сборник. Таллин, 1979. Т. XXIV. С. 62.
- 122 См.: *Fidjestøl B. Sogekvæde. S. 60.*
- 123 По мнению Х.Ли, генеалогический перечень — это изначальная и примитивная форма панегирической поэзии, уходящая своими корнями в те «древние времена» (*forold*), когда «в центре религиозной жизни господствующих классов были родовые курганы и культ предков», времена, когда род и родичи представлялись той «суммой сил, от которой зависело счастье и все существование отдельного индивида». Эпоха викингов с ее «индивидуализмом», с ее культом *подвига*, силы и мощи (*mátt ok megin*) отдельного человека едва ли могла создать этот тип хвалебной песни. (*Lie H. 'Natur' og 'unatur' i skaldeskunsten // Lie H. Om sagakunst og skaldskap. Øvre Ervik, 1982. S. 258*).
- 124 Лендрманн — человек, получивший от конунга земельное пожалование или «вейшу» («кормление») и принесший ему присягу верности.
- 125 *Morkinskinna. S. 76; см. также: Fidjestøl B. «Har du høyrte eit dyrare kvæde?» Litt om økonomien bak den eldste fyrstediktinga // Festskrift til Ludvig Holm-Olsen på hans 70-årsdag. Øvre Ervik, 1984. S. 61.*
- 126 Вступление к «Драпе о Рагнаре», в котором скальд обращается не к самому Рагнару, давшему ему щит «и множество сказаний» (см. стев), но к третьему лицу — загадочному Хравнкетилу, представляет немалую проблему. Как известно, в сохранившихся зачинах позднейших хвалебных песней их авторы всегда обращались к адресатам своих стихов и только в поминальных песнях — к родичам восплаемого героя. Необычный зачин «Драпы о Рагнаре», связанный с неизвестными нам обстоятельствами сочинения этой песни, в то же время может быть знаком ее архаичности.
- 127 Сложные мифологические кеннинги щита, употребляемые в двух ранних произведениях этого жанра, дали повод для спекуляций, отчасти поддерживаемых тем обстоятельством, что ни один из подобных разукрашенных сценами щитов не был обнаружен археологами.

Напрашивающиеся античные аналогии (описание щита Ахилла у Гомера, щита Геракла у Гесиода или щита Энея у Вергилия), даже если принять возможность столь раннего классического влияния, не способны пролить свет на генезис древнескандинавской щитовой драпы: остается неясным, каким образом песни подобного содержания (экфрасис) могли создаваться в случае отсутствия описываемого предмета — реального, а не фиктивного щита. Нестандартное, но и малоубедительное решение этой проблемы было предложено О.Кабеллем, который попытался доказать, что все используемые в щитовых драпах поэтические перифразы, традиционно (в том числе и самим автором «Младшей Эдды») толкуемые как кеннинги щита, на самом деле служат иносказательными обозначениями шаманского бубна (см.: *Kabell A. Skalden und Schamanen. Helsinki, 1980*).

128 *Lie H. 'Natur' og 'unatur' i skaldekonsten. S. 218 ff.*

129 Ср.: *Ibid. S. 261.*

130 В первую очередь эти свойства обнаруживают 12 начальных строк песни, в которых излагается миф о похищении богини Идунн великаном Тьяцци. См.: *Lindow J. Op.cit. S. 103 ff.; Holtsmark A. Myten om Idun og Tjatz i Tjodolvs Haustlong // Arkiv för nordisk filologi. 1949. Bd. 64. S. 1–73.* Автор последней работы пытается доказать, что поэма Тьодольва на самом деле являлась ритуальной драмой.

Хулительные стихи: нид

*Никто не должен делать устного нида
о другом человеке, ни древесного нида.
Если о ком-то такое станет известно
и будет доказано, что он сделал
это, то он будет объявлен вне закона*

Законы Гулатинга

ПО СРАВНЕНИЮ с панегирической поэзией скальдов примеры хулительных стихов (нида — древнеисланд. *níð*) до нас почти не дошли. Их фрагментарность, обычно объясняемая плохой сохранностью текстов, и необычная даже для скальдической поэзии темнота содержания делают их минимально доступными чисто логическому анализу и мотивируют отсутствие интереса к ним со стороны исследователей. Необходимость в расписфровке и толковании текстов обусловила появление нескольких, опирающихся на лингвистический анализ, описаний хулительных стихов¹. И все же они продолжают оставаться наименее изученным жанром скальдической поэзии.

До сих пор хулительные стихи рассматривались преимущественно как объекты герменевтики и комментирования вне того культурного, а часто и текстуального окружения, в котором они

функционируют. Исходя из предположения, что скальдические висы значительно древнее, чем саги, цитирующие их, исследователи изучали поэтические фрагменты в изоляции от непосредственного контекста как независимый корпус стихов, представляющих собой реликты хулительной поэзии. Анализ контекстов саг затрудняется и тем обстоятельством, что их авторы проявляют крайнюю осторожность во всем, что связано с нидом, часто заменяя цитирование прозаическим пересказом. Напротив, те хулительные стихи, которые все же приводятся в сагах, обычно не называются «нидом» (используются слова: *kviðlingar* — «стишки», *vísa* — «виса», *lausavísa* — «отдельная виса», *flím, flimtan* — «насмешка»). Это обстоятельство на первый взгляд свидетельствует о нечеткой жанровой отграниченности хулительных стихов в представлении самих древних скандинавов.

Для современных исследователей дополнительные трудности в определении жанровых границ создаются и непонятностью многих содержащихся в стихах намеков, и сложностью отделения шуток от прямого обвинения, и невозможностью установить степень оскорбительности отдельных стихов. Вероятно, на этом основании наиболее авторитетные текстологи, в частности Финнур Йоунсон, составитель самого полного издания скальдической поэзии², относят к ниду все без исключения стихи, содержащие как разнообразные обвинения (в глупости, лживости, нечистоплотности и проч.), так и любого рода насмешки (например, застольные шуточки по поводу блестящей лысины скальда и т. д.); к любовной поэзии (см. следующую главу) обычно причисляются все стихи, так или иначе упоминающие женщину. Известную последовательность проявляют авторы последних работ о скандинавской литературе, склонные не только считать нидом скальдическую хулу, но и включать в него поношения и издевки, в избытке содержащиеся в мифологических и героических песнях «Старшей Эдды» и в сагах³. Таким образом, нид рассматривается не как определенный поэтический скальдический жанр, но как некая диффузная функция, индифферентная к степени и качеству формализованности.

Этот функциональный «интралитературный» подход, возможно, не вызвал бы существенных возражений, если бы из культурной модели мира средневековой Скандинавии были исключены многочисленные и вполне однозначные свидетельства памятников права, запрещающих сочинение ниды под страхом суровейших наказаний. Данные древнескандинавских судебных книг заслуживают внимания прежде всего потому, что отражают обычное право, т. е. кодифицируют прецеденты, на которые следовало ориентиро-

ваться в аналогичных обстоятельствах. Трудно представить себе, что застольные забавы, ритуальный обмен шутками могли быть, по мнению составителей законов и их современников, столь серьезными проступками, чтобы повлечь декретированную судейниками кару. Следовательно, интересующий нас жанр должен быть прежде всего изучен в юридическом контексте, а также в непосредственном текстуальном окружении саги, комментирующей условия сочинения и раскрывающей смысл факультативно цитируемого стихотворного фрагмента.

В западнонорвежских «Законах Гулатинга» (действовавших до второй половины XII в.) за строкой «Если человек сделает нид против кого-то» следует утверждение, приведенное нами в эпиграфе к этой главе: «Никто не должен делать устного нида (*tungníð*) о другом человеке, ни древесного нида (*trénið*). Если о ком-то такое станет известно и будет доказано, что он сделал это, то он объявляется вне закона»⁴. Наказание, о котором здесь идет речь, по существу означало смертный приговор. Объявленный вне закона не только оказывался вне защиты правовых норм общества, и всякий мог убить его, он вообще исключался из числа людей и должен был удалиться в поисках убежища в незаселенную местность⁵. То же наказание за сочинение нида предусматривалось собранием древнеисландских законов, называемым «Серый Гусь» (*Grágás*) и сохранившимся в двух рукописях (*Staðarhólsbók* и *Konungsbók*). Обе рукописи, записанные во второй половине XIII в., но несомненно восходящие к более раннему периоду, содержат почти идентичные главы, расширяющие границы того, что можно считать нидом: «Если человек сделает нид о ком-то, он объявляется вне закона. Это нид, если человек вырезает древесный нид (*trénið*), направленный на кого-то, или высекает или воздвигает нид-жердь (*níð-stǫng*) против кого-то»⁶. Из приведенного отрывка следует, что, помимо хулительных стихов (в законах применительно к стихотворному ниду используется слово «устный нид» — *tungníð* или просто «нид» — *níð*), нидом могли называться и вполне материальные объекты. Краткость их описания объясняется, вероятно, тем обстоятельством, что ко времени кодификации законов все, связанное с древесным нидом и нидом-жердью, было общеизвестно. Для нас же более подробные сведения сохранили саги.

Самое знаменитое описание того, как и с какой целью воздвигалась нид-жердь, содержит «Сага об Эгиле», в которой рассказывается о том, как при помощи ниды был изгнан из Норвегии конунг Эйрик Кровавая Секира и его жена Гуннхильд. Как уже упоминалось, у Эгиля Скаллагримссона во время его пребывания в

Норвегии были столкновения с Эйриком Кровавая Секира, который тогда правил этой страной. В результате Эгиль оказался вынужденным бежать с Гулатинга и сочинил следующую хулительную строфу об Эйрике:

Svá skyldi goð gjalda,
gram reki bönd af höndum,
reið sé rogn ok Óðinn,
rogn míns féar hönum;
folkmygi lát flœja,
Freyr ok Njörðr, af jörðum,
leidisk loða stríði
landöss, þanns vé grandar.⁷

(В 146—47, 19)

«Да изгонят гада
На годы строги боги,
У меня отнявша
Нудой ношу судна!
Грозный вы на гнусного
Гнев на святотатца
Рушьте, Трор и края ас,
Фрейр и Ньёрд, скорее!»⁸

(Пер. С. В. Петрова)

Нидом эта строфа в саге не называется, однако говорится, что «конунг Эйрик объявил Эгиля вне закона, и всякий человек в Норвегии имел право убить его»⁹. Когда Эгиль узнал о том, что его объявили вне закона, он сочинил вторую строфу об Эйрике:

Loðbrigðir hefr lagða,
landalfs, fyr mér sjölfum,
blekkir brœðra sökkuva
brúðfang, vega langa;
Gunnhildi ák gjalda,
greyp's hennar skap, þenna,
ungr gatk ok læ launat,
landrekstr, bili grandat.

(В 147, 20)

«Гонит меня ные
Князь, поправивший право,
Братобойцу буйством
Блазнит баба злая.
Верит он наветам,
Ветру речи вредной.
Смолоду умел я
Мсть вершить по чести».

(Пер. С. В. Петрова)

После этого Эгиль убил сына конунга Эйрика Рёгнвальда и многих его дружинников, а потом взял орешниковую жердь, взобрался с ней на скалистый мыс, обращенный к материку, насадил на нее лошадиный череп и произнес заклятье: *Hér set upp niðstong og sný eg þessu niði á hönd Eiríki konungi og Gunnhildi dróttningu <...> sný eg þessu niði á landvættir þær er land þetta byggja svó að allar fari þær villar vega engi hendi né hitá sitt inni fyrr en þær reka Eirík konung og Gunnhildi úr landi*¹⁰ — «Я воздвигаю здесь эту нид-жердь (niðstong) и посылаю этот нид Эйрику конунгу и его жене Гуннхильд, — он повернул лошадиный череп к материку, — посылаю я этот нид духам-покровителям страны (landvættir), которые населяют эту страну, чтобы они все блуждали без дороги и не нашли покоя, пока не изгонят конунга Эйрика и Гуннхильд из страны». Затем он всадил жердь в расщелину скалы и оставил ее стоять; он повернул и лошадиный череп в сторону материка и вырезал рунами на жерди все

заклятье, которое сказал». Вскоре после этого, как говорится в саге, Эйрик и Гуннхильд действительно были вынуждены бежать из Норвегии в Нортумбрию, а Норвегией стал править Хакон Добрый. Это случилось в 947 г.

Очевидно, что устанавливая нид-жердь, Эгиль преследовал ту же цель, что и сочиняя приведенные выше висы (не названные в саге «нидом», однако повлекшие объявление их автора вне закона — наказание, сопровождающее сочинение нида), — навлечь на конунга и его жену гнев высших сил: богов и духов-покровителей страны и добиться таким образом изгнания Эйрика и Гуннхильд из Норвегии. Связь инвокаций с богоявлением известна: называя богов и духов, Эгиль вызывает их. В первой висе он обращается к коллективным силам *bönd, goð* и *goðn*, богам Одину, Фрейру и Ньёрду, а также к существу, обозначаемому словом *landöss* (буквально «ас страны»). Он просит их обратить на Эйрика свой гнев и изгнать его из своих владений. Сам конунг именуется притеснителем народа и врагом своих подданных, о нем говорится также, что он осквернил капище. Вторая строфа содержит призыв к существу, называемому *landalfr* (буквально «эльф страны»). Об Эйрике же говорится как о нарушителе закона и братоубийце, подстрекаемом жестокой женой.

Несмотря на то что эти висы произнесены по различным поводам, они имеют много общего как в технике стихосложения (используются одни и те же рифмы¹¹ и аллитерации¹², начальные строки второй строфы подхватывают аллитерацию конечных строк первой строфы), так и в содержании. Вторая строфа по форме и смыслу кажется прямым продолжением первой, а прозаический текст саги, разделяющий их, состоит в основном из объяснений, необходимых для понимания второй строфы. Этот комментирующий текст до некоторой степени восполняет безусловную и, видимо, намеренную «коммуникативную недостаточность» сказанных Эгилем вис, чья основная функция явно не сводится к передаче информации. Непосредственному восприятию смысла вис создает дополнительные преграды и техника скальдического стиха: прежде всего необыкновенно сложный синтаксис (с переносами, разрывающими тесно связанные друг с другом слова границами строки), лексика (кеннинги) и, наконец, звуковой рисунок обеих вис, несоотносимый с их смысловым членением. Однако поняв смысл, угадываемый скальдической формой, естественно, непередаваемой в переводе, можно заметить, что содержание вис фактически тождественно тому, о чем говорится в заклинательной формуле, произносимой Эгилем во время воздвижения хулительной жерди.

В обоих случаях, помимо идентичной центральной темы — вызывания гнева сверхъестественных сил для изгнания врагов из страны, присутствуют и другие черты сходства. Так, упоминаемые в висах существа, именующиеся *landþöss* и *landalfr* (которые обычно объясняются толкователями как кеннинги различных богов: Тора, Одина, Улля¹³), возможно, являются только тем, что обозначают эти слова: «асом страны» и «эльфом страны». Тогда они оказываются предводителями тех самых духов-покровителей страны (*landvættir*), обращение к которым содержалось в заклинательной формуле Эгиля. Роль духов-покровителей страны, олицетворяющих в сознании скандинавов местность, подчеркивается и в «Книге о заселении страны» (*Landnámabók*), где говорится о том, что языческие законы (930 г.) начинались с такого запрета: «Люди не должны плавать в море на кораблях со звериными головами, а если они это делают, то должны убирать эти головы, прежде чем их станет видно с земли, и не подплывать к земле со скалящимися звериными головами и разевающими пасть мордами, дабы не испугать духов-покровителей страны»¹⁴. Очевидно, что этот языческий запрет был порожден верой в магическую силу звериных морд с разинутой пастью, чью функцию в описании нид Эгиля выполняет лошадиный череп (о символическом использовании лошади см. ниже).

Кроме того, совпадают и некоторые языковые и формальные принципы организации текста вис и заклинания. Синтаксис заклинания подчинен установке на магическую действенность: придаточное цели с оптативом приобретает модальное значение — желание, приказание. Тождественное значение в первой висе Эгиля выполняют конструкции с модальными глаголами: *skyldi gjalda, lát þoeja*. В формуле заклинания, как и в висах Эгиля, применяются те же звуковые повторы: аллитерация (*villar : vega; hendi : hitti*) и рифма (полная — *hitti : sitt* и консонанс — *allar : villar*). Правда, в отличие от скальдических вис, знаменитых своей виртуозной версификационной техникой, канонизовавшей эти звуковые приемы, аллитерация в тексте заклинания, оставаясь факультативной, не получает структурной функции. То же относится и к корневым созвучиям, использованным в заклинании, — они напоминают скальдическую рифму (хендинг) лишь своей звуковой структурой, так как в тексте заклинания отсутствует минимальный признак стиха — членение на соотносимые отрезки (строки). Тем не менее наличие элементов поэтической формы в тексте заклинания приближает его к тем протостиховым структурам, из которых развилось древнегерманское и, в частности, скальдическое стихосложение.

Иначе говоря, заклинание Эгиля имеет то общее с его скальдическими висами, что форма обоих типов текстов была особым образом (искусно) организована. В связи с этим норвежский рунолог Магнус Ульсен высказал предположение, что не формула заклятья, а текст скальдических вис был вырезан Эгилем на жерди с лошадиным черепом¹⁵. Особую действенность надписи должно было придать то, что, когда висы были записаны рунами, в них оказывались выдержанными магические числовые соотношения между рунами: в каждом из четырех четверостиший, из которых состояла предполагаемая надпись, было по 72 руны, т. е. три раза общее количество рун футарка — старшего рунического алфавита. Таким образом, Эгиль как резчик рун, стремясь к тому, чтобы надпись составляла определенное (магическое) число рун, использовал числовую магию: двадцать четыре руны футарка аккумулировали все магические силы, свойственные каждой руне. Известно, что руны являлись одновременно как фонетическими знаками, так и идеограммами, или магическими знаками. Применение рун в магических целях основывалось на представлении о том, что каждая руна обладает в соответствии со своим именем той или иной магической силой. Основная функция рунического письма никак не связана с актом коммуникации, она состоит в оказании магического действия. Руническое письмо сакрализировано: в нем заключена колдовская власть резчика рун.

Из «Саги об Эгиле» нам известно, что ее герой блестяще владеет рунической магией. В саге рассказывается, например, о том, как Эгиль, получив на пиру рог с отравленной брагой, воткнул себе в ладонь нож, вырезал на роге руны и окрасил их своей кровью, после чего рог разлетелся на куски (гл. XLIV). С помощью рунической магии Эгиль помог выздороветь больной девушке, соскоблив неправильно вырезанные руны с китового уса, лежавшего у нее в постели, и вырезав на нем новые руны (гл. LXXII).

Скальдическая поэзия сохраняет исконную связь с руническим искусством. В нескольких надписях на шведских рунических камнях резчик рун называет себя скальдом (Uddr skald, GrimR skald, Porbjorn skald). Слова «руны» и «искусство скальдов» в «Младшей Эдде» используются как синонимы: «...мы прячем в рунах или искусстве скальдов...». Руническое искусство и поэзия скальдов неразделимы и в случае надписи на хулительной жерди Эгиля, которая (если принять гипотезу Магнуса Ульсена) одновременно оказывается памятником и того, и другого. Так как события, описываемые в «Саге об Эгиле», происходят ок. 946 г., то возможно, что эта надпись была древнейшим памятником скальдической поэзии,

записанным непосредственно после сочинения. Это предположение подкрепляется и тем, что в «Саге об Эгиле» упоминается еще один случай записи рунами поэтического произведения: Торгерд, дочь Эгиля, собирается вырезать рунами на дереве его поминальную песнь о сыновьях (гл. *LXXVIII*).

Характер связи между руническим искусством и поэзией скальдов М.И.Стеблин-Каменский объяснил следующим образом: «По-видимому, вырезание рун и сочинение скальдических стихов сходны как типы творчества. Из того, что скальды говорят в своих стихах о своем искусстве, очевидно, что они осознавали его как владение определенной формой, как умение зашифровать содержание посредством определенной фразеологии и в то же время как способность оказать определенное действие — прославить, в случае хвалебной песни, посрамить, уничтожить, в случае хулительных стихов. Но, как явствует из того, что рунические мастера говорят о своем искусстве, они тоже осознавали его как владение определенной формой, как умение вырезать руны в определенном порядке и т. д. и в то же время как способность оказать, в силу владения этой формой, определенное действие — защитить могилу, отогнать злые силы и т. д.»¹⁶

Искусная форма обеспечивает не только действенность скальдической висы или рунической надписи, но и ее целостность и сохранность во времени и пространстве. Не случайно заключительная строка одной из рунических надписей VI в. (датировка Линдквиста-Нермана¹⁷) гласит: «А тот, кто это разрушит, да будет во власти беспокойства и беспутства (*AgAgeu*), да погибнет коварной смертью». В скальдической висе жесткость и крайняя изощренность формы, фиксирующей стихотворный текст, — надежное средство предохранить его от «порчи». В «Пряди о Халли Челноке» норвежский конунг Харальд Сигурдарсон (1015–1066) убеждает своего сясломанна подчиниться необоснованным притязаниям Халли Челнока, угрожающего сочинить о нем нид (которому его якобы научил во сне Торлейв Ярлов Скальд), так как «нид кусал (*níðit hefir blítit*¹⁸) людей много могущественнее, чем ты, и никогда этот нид не будет забыт, пока Север обитаем». Ссылка на Торлейва Ярлова Скальда сама по себе говорила о долговечности и опасности нида, так как ко времени записи пряди, датируемой 1215–1230 гг., прошло уже более двух столетий с тех пор, как был сочинен нид Торлейва (см. ниже).

Отношение к ниду не всегда было однозначно отрицательным, несмотря на то что всякий, будучи потенциальной жертвой, боялся и избегал скальда-хулителя. Иногда сочинение нида могло быть даже одобрено обществом, особенно в тех случаях, когда объектом

хулильных стихов были чужаки, нарушившие права и интересы исландцев. Сочинитель нида, говоривший от имени большой группы людей или даже всей страны, пользовался огромным авторитетом, который способствовал усилению психологического эффекта, производимого нидам на жертву.

Примером нида, сложенного от имени всей Исландии, служит так называемый Нид исландцев о Харальде Синезубом. История его создания рассказывается Снорри Стурлусоном в «Круте Земном» в «Саге об Олаве сыне Трюггви» (гл. XXXIII). Когда по приказу датского конунга Харальда Синезубого (ум. ок. 985 г.) его наместник Биргир захватил груз исландского корабля, потерпевшего крушение у берегов Дании, в Исландии на альтинге был принят закон: «сложить по хулильной виле с носа» каждому жителю страны. Сохранилась лишь одна вила этого коллективного нида всех исландцев против Харальда и Биргира. Харальд отнесся к сочинению нида против него весьма серьезно и снарядил свой флот для похода в Исландию. Однако прежде чем напасть на Исландию, Харальд выслал на разведку колдуна, принявшего на себя обличье кита. Приблизившись к побережью Исландии, колдун увидел, что все горы и холмы полны духами-покровителями страны (*landvættir*), а когда он попытался проникнуть на берег, то столкнулся с огромным драконом, сопровождаемым змеями, жабами и ящерицами, затем с громадным орлом и множеством других птиц, потом с большим быком, идущим во главе духов страны, и, наконец, с великаном с железной палицей, за которым шли другие страшилища. Так попытка Харальда напасть на Исландию не увенчалась успехом.

Дракон, орел, бык и великан, чьи образы возводятся обычно к териоморфным символам евангелистов, стали изображаться на гербе Исландии как ее хранители. Можно предположить, однако, что Снорри основывался на христианской символике в той же мере, что и на собственно скандинавской мифологии, изобилующей рассказами об огромных птицах, часто отождествляемых с *fylgja* (воплощениями судьбы), о быках-оборотнях и, наконец, о драконах, из которых более всего прославился Фафнир. Великан (*bergrisi*) — предводитель духов-покровителей страны — также упоминается и в «Книге о заселении страны», а Саксон Грамматик в «Деяниях Датчан» рассказывает о нападении на датчан духов, правящих страной (*a diis loci præsidibus*¹⁹), во главе с великаном, вооруженным тяжелой дубинкой (очевидно, что *deus loci præses* — латинская калька древнеисландского слова *landvættir*).

О духах-покровителях страны, растревоженных нидам, уже шла речь в связи с рассказом об изгнании конунга Эйрика Эгилем

Скаллаgrimссоном. Коллективный нид исландцев преследует ту же цель, что и нид Эгиля — изгнать чужака-конунга из пределов страны. В обоих случаях эта цель достигается идентичными средствами — мобилизацией духов-покровителей страны. Совпадает и причина сочинения ниды — незаконные действия конунга, захватившего чужую собственность.

Помимо указанных черт сходства, имеются и некоторые различия в обстоятельствах создания этих нидов. Нид Эгиля был его частным (и противозаконным) делом, в то время как стихи против Харальда Синезубого было решено сочинять «всеми исландцами», и это решение было принято на альтинге. Скорее всего на альтинге и были избраны представители нации, которые должны были сложить нид. Упоминание в качестве сочинителей ниды «всех исландцев» (allir Íslendingar) едва ли может восприниматься буквально, хотя Снорри и говорит, что нужно было сложить по «хулительной виле с носа» (níðvísu fyrir nef hvert). В этом загадочном утверждении, вероятно, обыгрывается обычай викингов, связанный с обложением побежденных данью «с носа» (ср., например, «Сага об Инглингах», где сказано: «По всей Швеции люди платили Одину подать, по деньге с человека»²⁰). Харальд ожидал получить по монете «с носа» (penning fyrir nef hvert), однако исландцы заплатили ему дань иным образом.

В любом случае нид против Харальда ни в какой мере не сводился к дошедшей до нас строфе, в которой все, и прежде всего ее содержание, говорит о том, что это отрывок из более длинного произведения. Единственным ключом к пониманию этого ниды оказывается сама вилса, так как прозаический комментарий саги (в отличие от описания нидов Эгиля) не проливает свет на его смысл, а в той рукописи «Саги о йомсвикингах», где также содержится рассказ о ниде исландцев против Харальда, приводится этот же фрагмент:

Þás sparn á mó marnar
morðkunnr Haraldr sunnan,
varð þá Vinða myrðir
vax eitt, í ham faxa,
en bergsalar Birgir
bændum rækr í landi
þat sá öld — í jöldu
örðkr fyrir líki.

(В I 166)

«Харальд сел на судно,
Став конем хвостатым.
Ворог ярый вендов
Воском там истаял.
А под ним был Биргир
В обличье кобылицы.
Свидели воистину
Вои таковое»²¹.

(Пер. С. В. Петрова)

В этой строфе говорится, что Харальда, называемого «сведущим в убийствах» (morðkunnr) и «убийцей вендов» (Vinða myrðir),

и Биргира, к которому применены эпитеты «немогущественный» (*óríkr*) и «заслуживающий, чтобы высшие силы изгнали его из страны» (*gækr þondum bergsalar í landi*), видели спаривающимися в виде жеребца и кобылы, что — согласно представлениям той эпохи — было наивысшим оскорблением.

В западнонорвежских «Законах Гулатинга» в главе о ниде утверждается: «Никто не должен возводить напраслину (*ýki*) на другого или клевету (*sjólmæli*). “Напраслиной” (*ýki*) называется, если кто-то скажет о другом то, чего не может быть, не будет и не было: говорит, что он становится женщиной каждую девятую ночь, или что он родил ребенка, или называет его *gylfin* (волчица-оборотень). Он объявляется вне закона, если оказывается в этом виновным»²². Иллюстрацию этого положения закона дает, например, тот эпизод в «Саге о Ньяле» (гл. *СХХIII*), где Скарпхедин обращается к Флоси: «...ты — жена великана со Свиной горы, и каждую девятую ночь он делает тебя женщиной»²³, после чего все попытки примирить враждующие стороны оказываются тщетными и (так как подобное обвинение навеки позорило не только того, на кого оно было направлено, но и весь его род) с обеих сторон гибнет много людей.

В «Законах Гулатинга» сказано далее: «Есть три выражения, признаваемые словесной хулой, за которую должна быть выплачена полная вира. Первое, если человек говорит о другом, что он родил ребенка. Второе, если человек называет другого *sannsórginn* (использованным в качестве женщины мужчиной). Третье, если человек сравнивает другого с кобылой, или называет его сукой, или сравнивает его с самкой любого вида животного»²⁴. В «Законах Фростатинга» к главе, сходной с уже приведенной, добавлено, что лишь половинная вира взимается с того, кто сравнивает мужчину с быком, жеребцом или другим животным мужского рода. Легко заметить, что все норвежские примеры строятся на антитезе: женское (животное) и мужское (человеческое) начало.

Эта антитеза прослеживается и во многих примерах подобных обвинений в сагах и прядях. Из «Пряди о Пивном Капюшоне» ясно, например, что уподобление кобыле — знак обвинения в трусости и женоподобии (Бродди говорит Эйольву: «Ты так испугался, что превратился в кобылу»²⁵). В «Саге о побратимах» сказано, что в ответ на вопрос конунга о том, почему Тормод убил многих людей, последний отвечает, что жители северной Гренландии сравнивали его с кобылой («они считали, что я ходил с мужчинами так же, как кобылы с жеребцами»²⁶).

Напомним, что эмблематичное сравнение с кобылой присутствует и в изображении в саге нида Эгиля против Эйрика и Гунн-

хильд. Лошадиная голова, насаженная на жердь, — это *pars pro toto*, метонимический прием, характерный для ритуала, своеобразный аналог кеннингам, где часть может легко заменить целое. Более подробное описание сходной роли лошади в инвективном ритуале воздвижения «нида-жерди» (*níð-stǫng*) сохранилось в «Саге о людях из Озёрной долины», где рассказывается о том, что Йокуль сначала вызывает на бой своего врага следующим образом:

...enda kom þú nú til hólmsstefnunnar
ef þú hefir heldr manns hug en merar;
en ef nokkurir koma eigi,
þá skal þeim reisa níð
með þeim formála,
at hann skal vera hvers manns níðingr
ok vera hvergi í samlagi góðra manna,
hafa goða gremi ok gríðníðings nafn²⁷.

«...и приходи на место боя, если в тебе дух человека, а не кобылы; а если кто-то из нас не придет, тогда должен быть нид поднят против него с условием, что он будет нидингом для всех людей, и нигде не будет в обществе достойных людей, и будет вызван на него гнев богов, и имя ему будет гридниндинг (= *нарушитель соглашения*).

Когда вызванный на поединок не является, Йокуль убивает кобылу и разрезает ей грудь; затем он берет деревянную жердь, вырезает на ней сверху человеческую голову и наносит на жердь произнесенное им заклятие рунами. После этого он вставляет жердь в грудь кобылы и направляет голову лошади в сторону жилища отсуствующего.

Как и в описании нида Эгиля, перед нами пример считавшейся наиболее эффективной изобразительной магии, в которой культ лошади, генетически связанный с тотемизмом, играет важную роль. В рассказе о действиях, производимых с лошадьё, явственно прослеживаются следы культового расчленения тотема. Назначение всего, что совершается, вероятно, состоит в том, чтобы обеспечить весьма существенную для ритуала адекватность действенной его части вербальному сопровождению: отсутствующего обвиняют в трусости и женоподобии трижды — начертанными рунами, устным заклятием и всем тем, что называется *níðstǫng* (ср. *obscenitatis apparatus* у Саксона Грамматика²⁸).

В тексте заклятия тот, в ком «дух кобылы, а не человека», называется «нидингом» — словом, производным от «нид», но охватывающим более широкую семантическую область. Судя по сагам, употребление слова «нидинг» всегда связано с выражением моральной оценки. Нидинг — это человек, заслуживающий презрения вне зависимости от того, рассматривалось ли совершенное им постыдное действие как преступление в юридическом смысле слова.

Так, тот, кто предал своего благодетеля, считался «величайшим нидингом» (*allmikill níðingr*²⁹); человек, вероломно погубивший своего сородича, чтобы заполучить его жену, назывался «большой

нидинг» (níðingr mikill³⁰). «Всем людям нидинг» (hvers manns níðingr) — говорили о том, кто или не мог отомстить (в «Cage о Ньяле» Хильдигунн подстрекает Флоси на месть, угрожая, что он станет hvers manns níðingr³¹), или не осмеливался принять вызов на бой (в «Cage об Эгиле» Эгиль вызывает на бой Берганунда: «Ты будешь всем людям нидинг, если не посмеешь явиться» — þú verðr hvers manns níðingr ef þú þorir eigi³²). Древний шведский языческий закон гласил, что человек, который был оскорблен и вызвал своего обидчика, должен «выкрикнуть три крика нидинга»³³, если последний не явился лично. В шведском законе XIII в. (*Hednalag*) описан сходный ритуал, согласно которому, в ответ на слова «ты не похож на мужчину и не мужчина по духу», оскорбленный должен был сказать: «Я такой же мужчина, как и ты», а потом вызвать противника на бой. Затем в законе говорится, что если оскорбленный человек не явится на поединок, то «он становится тем, чем был назван, и не может выступать свидетелем ни за мужчину, ни за женщину»³⁴. Таким образом, объект обвинения в женоподобии, вызываемый с помощью инвективного ритуала на бой, должен был или принять вызов, или стать нидингом и подвергнуться публичному остракизму, так как применение формулы оскорбления hvers manns níðingr автоматически означало необходимость решения спора силой оружия.

Несмотря на то что нидинг обозначает не только объект ниды, основная цель ниды, безусловно, состоит в превращении человека в нидинга — недостойного члена общества, подлежащего изоляции. Однако древесный нид с вырезанным на нем рунами заклятием и скальдический нид достигают эту цель разными средствами. Если эффективность заклипания зависит от точного и неизменного воспроизведения твердо и навечно установленной вербальной формы, а любое отклонение от нее осмысляется как деструктивное для всей магической деятельности, то нид принципиально не воспроизводим и уникален, что не противоречит его каноничности. Нид — это акт индивидуального сознательного творчества³⁵, направленного на форму и ограничивающегося ее варьированием в рамках канона, в то время как заклипание исключает любое творчество, предполагая только соучастие, причем обычно коллективное.

В отличие от ниды заклипание образуется не значением «логически и топически связанных идей, но выражений, подходящих одно к другому и образующих целое в соответствии с тем, что может быть названо магическим образом мысли или, возможно более правильно, магическим образом выражения, метания слов в цель»³⁶. Заклипание не содержит ни сведений о поступках персо-

нажей, ни моральной оценки, оно тождественно проклятию: и то, и другое несет гибель врагу. Заклинание — лишь вербальная часть магического ритуала, с которым, вероятно, генетически связан и нид. Отсутствие словесного воплощения обвинения в немужественности, трусости, выполнения женских функций, составляющего (как будет показано ниже) своеобразный инвариант ситуации, описываемой в ниде, компенсируется изобразительной магией («хулительной жердью» — *plóðstong*), эмблематично выражающей то же обвинение.

Ничто в заклинании и сопровождающей его деятельности не асемантично, каждый жест, слово, звуковой комплекс характеризуются смысловой полноценностью. Слова в заклинании варьируют, аллитерируют, рифмуют определенный звуковой и одновременно смысловой комплекс. Звуковые приемы, использующиеся в заклинании (ассонансы, консонансы, рифмы, аллитерации), предельно семантизированы, они усиливают магическую действенность слов и превращают заклинания в аналог гибели, но не в поэзию.

В скальдическом ниде, как и вообще в поэзии скальдов, употребление тех же звуковых приемов функционально противоположно: аллитерации и рифмы могут отмечать семантически наименее ценные, часто служебные, слова, что усиливает разобщенность смысловых и стиховых структур. Таким образом, в ниде содержание оказывается в известной мере скрытым и предполагает необходимость разгадывания. При этом содержание ниды вполне дискурсивно: в нем говорится об определенных поступках персонажей, приводятся их имена (нередко скрываемые при помощи кеннингов, что вновь диктует потребность в расшифровке), включается элемент моральной оценки — осмеяние.

Преображение заклинаний в поэзию совершается скальдами в ниде, а эддическим стихом — в строфах так называемого гальдралага (древнеисланд. *galdralag* от *galdra* — «заклинания», *lag* — «размер»). Повышенная звуковая организованность гальдралага по сравнению с остальными эддическими размерами (ср., например, знаменитое проклятье Герда из «Поездки Скирнира»:

*hvé ek fyrbýð,
hvé ek fyrirbanna
mama glaum mam,
mana nyt mam!*

(*Skm. 34*)

«Запрет налагаю,
заклятье кладу
на девы утехы,
на девичьи услады!»

*þik geð grípi,
þitt morn morni!*

(*Skm. 31*)

«От похоти сохни,
зачахни от хвори!»³⁷

где каждый ударный слог принимает участие в аллитерации или в рифме) сближает его как с заклинаниями, так и с хулительными стихами скальдов. Формальную организацию гальдралага можно условно рассматривать как промежуточную ступень в звуковом строении заклинаний и нида. В гальдралаге уже намечена основная метрическая инновация скальдов — усиление конца строки канонизированной рифмой, однако сделано это не с помощью формализованного звукового повтора, но предельно семантизированным лексемным тождеством.

Приведенные примеры гальдралага идентичны заклинанию и ниду функционально, т. е. своей действенностью (Скирнир немедленно добивается от Герд всего, что хочет), и семантически (как и в заклинаниях, отсутствует дискурсивность, но, как и в ниде, присутствуют нарушения табу).

Характер табу, нарушаемых в ниде, могут прояснить скандинавские законы. Так, в главе древнеисландского свода законов «Серый Гусь», соответствующей процитированному выше отрывку из законов Гулатинга и посвященной ниду, сказано: «Если человек возводит напраслину (уки) на другого, он объявляется вне закона. Он возводит напраслину, если говорит о другом человеке или его имуществе то, что не может быть правдой, и делает это для его поношения. Если человек создает нид о ком-то, то он объявляется вне закона. Есть три слова, <...> за которые следует объявление вне закона. Если человек назовет другого *gafr*, *stroðinn* или *sorðinn*, то это устное оскорбление, за которое должна быть выплачена полная вира. Человек имеет право убить за эти три слова по истечении того же срока, что он может убить из-за женщины, в обоих случаях до следующего альтинга. Тот, кто произнес эти слова, лишается неприкосновенности перед сопровождающими того человека, о котором были сказаны эти слова»³⁸. Право отомстить, признаваемое за жертвой словесного оскорбления, не характерно для исландских законов. Оно приравнивает рассмотренное оскорбление к убийству, право сходной мести за которое также признавалось за сородичами убитого.

Три ключевых слова, выделенные в древнеисландском своде законов как наиболее оскорбительные для чести, принадлежат к одной семантической сфере, причем наиболее общее значение и частое употребление в ситуациях, связанных с нидами, имеет слово *gafr* (фонетический вариант с метатезой, типичной для табуированных слов, — *agr*). Одно из самых ранних использований этого слова зафиксировано в рунических надписях VII в. на камнях, стоящих у деревни Бьёркеторп и на поле Стентофтен (Блекинге, Швеция). Надписи включают слово *ArAgeu* и представляют собой, по-види-

тому, угрозу, что всякий, потревоживший камень, будет обвинен в извращенности: «Да будет тот во власти беспокойства и беспутства, кто это разрушит»³⁹.

Получить точное представление об ассоциативной сфере прилагательного *gafr/argr* дает возможность «Сага о Хитром Рэве», причисляемая к наиболее поздним сагам об исландцах (XIV в.). В ней Торгильс предупреждает своих сыновей: «Плохо говорить о таком, и вся Гренландия будет краснеть, услышав о Рэве. Когда он только сюда приехал, я увидел, что большой позор будет навлечен на Гренландию. Я мало имел с ним дел, когда был в Исландии потому, что он был не таким по природе, как другие мужчины. Он был женщиной каждую девятую ночь и нуждался в мужчине, и поэтому его называли *Refr inn gafr* и рассказывали саги о его невероятных поведенческих. Теперь же я хочу, чтобы вы не имели с ним дела»⁴⁰. Далее вся сага посвящена описанию серии убийств, совершаемых Рэвом с целью доказать, что он не заслуживает прозвища «*gafr*», трудно переводимого одним словом, так как оно включает целый комплекс значений, связанных с женоподобием.

Так, это прилагательное (и однокоренное существительное *ergir*) могло значить «сведущий в особого рода колдовстве». В «Саге об Инглингах» (гл. VII) говорится, что, помимо искусства заклинаний (*galdr*), Один владел и колдовством (*seiðr*), с помощью которого он мог «причинять людям болезнь, несчастье или смерть, а также отнимать у людей ум и силу и передавать их другим». Оно сопровождалось такой сильной *ergir*, что «мужам считалось зазорным заниматься этим колдовством, так что ему обучались жрицы»⁴¹. Вероятно, что колдовство, известное Одину (*seiðr*⁴²), предполагало способность менять не только обличье, но и пол, и было, как любой языческий обряд (в том числе и воздвижение нид-жерди), запрещено в христианизированной Исландии.

Производным от первых двух представляется третье значение прилагательного *gafr/argr* — «трусливый, немужественный», особенно часто актуализирующееся в подстрекательствах (*frýja*). Так, в «Саге о Храфнкеле» служанка подстрекает Храфнкеля к мести пословицей: *Svá ergisk hverr sem eldisk* — «так становится *argr* всякий, кто стареет»⁴³, после чего Храфнкель убивает тех, кому согласно древнескандинавскому кодексу чести ему надлежит отомстить.

В эддической поэзии рассматриваемое прилагательное многозначно — в его употреблении просвечивает весь указанный комплекс значений. В «Песни о Трюме» Хеймдалль предлагает Тору переодеться в женское платье и притвориться невестой великана Трюма для того, чтобы вернуть украденный молот. Тор возражает:

«Mik muno æsir
argan kalla,
ef ek bindaz læt
brúðar líni!»

(Prk. 17)

«Меня назовут
женовидным асы,
если наряд я
брачный надену».

(Пер. А. Корсуна)

В «Перебранке Локи» Тор называет Локи *gog vættir* — «женоподобное, извращенное, трусливое существо», а Один обвиняет Локи в том, что он:

«...átta vetr vartu fyr iqró neðan
kýr mólkandi ok kona,
ok hefir þú þar börn borit,
ok hugða ek þat args aðal».

(Ls. 23)

«...под землей сидел восемь зим,
доил там коров,
рожал там детей,
ты — муж женовидный».

(Пер. А. Корсуна)

Локи же отвечает Одину:

«En þik síða kóðo Sámseyo í,
ok draptu á vétt sem vqlor;
vitka líki fórtu verpið yfir,
ok hugða ek þat args aðal».

(Ls. 24)

«А ты, я слышал, на острове Самсей
бил в барабан, среди людей колдовал,
как делают ведьмы —
ты — муж женовидный».

(Пер. А. Корсуна)

Шаманские устремления Одина (в тексте «Эдды» речь идет, конечно, не о барабане, а о бубне), тесно связанные с его «протеическим» даром (см. процитированный отрывок из «Саги об Инглингах»), так же делают его заслуживающим эпитета *argr/gagr*, как и способность к перемене пола — Локи.

Нужно отметить, что ссылки на откровенно непристойное поведение не встречаются в древнескандинавской литературе ни в одном жанре, кроме перебранки (примером которой являются процитированные эддические тексты) и нида. Так как наличие подобных ссылок — не единственная черта сходства между двумя жанрами (что дало основание Э.Нурену назвать примеры, подобные приведенным выше, «строфами нида, перенесенными в сферу эпоса и мифа»⁴⁴), уместно поставить вопрос об их соотношении.

«Перебранка» (*senna*) как название жанра появилась под влиянием эддической «Перебранки Локи» (*Lokasenna*), представляющей собой поэтическое состязание персонажей в поношении друг друга. Примеры подобных состязаний имеются как в других эддических песнях («Песнь о Харбарде», «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»), так и во многих сагах и прядях («Сага о Ньяле»: Скарпхедин и хёвдинги — гл. CXXIX–CXX; «Прядь о Пивном Капюшоне»: Бродди и хёвдинги — гл. III–IV; «Сага об Эгиле»: Эгиль и Альвар —

гл. XLIV). По содержанию поношение в перебранке и в ниде достаточно стереотипно и обычно сводится к обвинениям в несоблюдении нравственных запретов: проявление трусости и eigi, невыполнение долга чести — неспособность отомстить, а также в нарушении алиментарных табу — пожирание трупов, питье урины и пр.

В отличие от нида, содержащего только хулу, в перебранке момент самовозвеличивания не менее важен, чем уничтожение противника, поэтому похвальба и поношение представлены в ней в варьирующихся пропорциях. В тесно связанном в синхронии с перебранкой словесном состязании, называемом в сагах «сравнением мужей» (mannjafnaðr), классический пример которого дает диалог Эйстейна и Сигурда в «Саге о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. XXI), похвальба доминирует над хулой, деградация оппонента тем самым выносится в пресуппозицию. Структурно это отражено в контрасте личных местоимений «я» — «ты»: «что делал ты, когда я...» (ср. приведенный пример из «Перебранки Локи»). Цель «сравнения мужей» состоит в провозглашении и аргументации каждым из оппонентов собственного превосходства и в посягательстве на престиж собеседника, что тактически осуществляется оспариванием равенства. В отличие от нида, часто оскорбляющего высшего по социальному статусу (нередко конунга), равенство оппонентов (физическое, нравственное, включающее и вербальную деятельность, генетическое, социальное и пр.) входит в необходимое исходное условие этого жанра.

Само поношение в «сравнении мужей» и перебранке представлено иначе, чем в ниде. Если в ниде обвинение подчеркнуто неправдоподобно, то в перебранке (и в «сравнении мужей») оно обычно основывается на «предварительном инциденте» — определенном событии из жизни оппонентов, снабженном детальной информацией о месте, длительности, именах других участников.

Наиболее характерная черта перебранок состоит в том, что оспаривается не истинность «предварительного инцидента», а только его интерпретация. Тем самым снимается вопрос, преимущественно обсуждавшийся в исследованиях этого жанра, о том, заключена ли во взаимобвинениях оппонентов доля истины. Вне зависимости от того, как он решается, т. е. признаются ли справедливыми взаимные оскорбления (сцена перебранки тогда рассматривается как источник сведений о предыстории сюжета и его основное событийное ядро)⁴⁵ или, напротив, вся сцена трактуется как не имеющее отношения к действительности развлекательное отступление, дающее представление об особенностях германского этикета⁴⁶, торжествует в перебранке не истина, а искусство вербальной

хулы и похвалыбы. Победа в споре зависит от того, насколько удачно одному из оппонентов удастся создать наихудшую из возможных версий определенных событий (хула) и наилучшую из возможных интерпретаций тех же событий (похвальба).

Перебранка, как и нид, происходит публично, но в отличие от последнего — обычно на пирах, и часто, помимо состязания в искусстве поношения, включает испытание винопитием. Так, в перебранке, описанной в «Саге об Одде Стреле», каждый из состязующихся должен выпить полный рог вина перед тем, как сказать очередную хулительную строфу⁴⁷. Об осмыслении состязания в поношении и похвальбе как пиршественного увеселительного обычая свидетельствует «Сага о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. ХХI), где Эйстейн конунг говорит: «Что-то молчат люди. А ведь за пивом принято веселиться. Надо нам затеять какую-нибудь забаву. Тогда люди развеселятся... За пивом часто бывало в обычае, что люди выбирали себе кого-либо для сравнения с ним. Пусть и тут будет так» (Пер. М. И. Стеблин-Каменского)⁴⁸.

Ситуация пира связывает перебранку с праздничными действиями, что позволяет провести аналогию с обычаями устраивать словесные состязания в поношении в тех культурных традициях, которые дожили до наших дней («барабанные состязания» у эскимосов, «дюжины» у американских негров, соперничество в хуле у индейцев юго-восточной Аляски и северной Америки, у западноафриканских племен ашанти и др.⁴⁹). Роль этих ритуалов в находящихся на разных стадиях развития современных обществах, где они, без сомнения, включены в реальную социальную практику, может быть уподоблена функции интересующих нас жанров в культуре, недоступной непосредственному наблюдению. Исходная цель таких состязаний во всех традициях состояла в том, чтобы обнаружить и изгнать зло и восстановить мир в коллективе.

Реликты очистительных ритуалов (в которых нравственное очищение сопровождается физическим — опьянением, вкушением) заметны и в скандинавской перебранке, дающей вербализованное воплощение агрессивности и заменяющей действенный поединок словесным. Уместно заметить, что родство перебранки с битвой отражается в кеннингах, где последняя называется «перебранкой мечей (sverða seppa)». Напротив, в перебранке о словах говорится с помощью тех же «военных» глаголов, что и об оружии: «биться словами» (orðom bregðask НН I. 45, б) и «сражаться словами» (sakask sárguðom Лс. 5, 3). О том, что перебранка была вербальным эквивалентом битвы, свидетельствует не только употребление метафорических выражений, но и вполне ритуальная реакция на

хулу ее участников. Мирное окончание состязания в поношении описывается, например, в уже упоминавшейся «Саге о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. XXI): «После этого они оба замолчали, и оба были в большом гневе <...> видно было, что каждый из них хотел выдвинуться вперед и превзойти другого. Но мир между ними сохранялся до самой их смерти» (Пер. М.И.Стеблин-Каменского)⁵⁰. В других сагах, а также в «Эдде» словесные перебранки, как правило, не становятся прелюдией к насилию, ибо устраняют конфликт с помощью ритуала, что отличает их от нида, означающего начало смертельной вражды и делающего примирение невозможным.

Если в ниде актуализируется его генетическое родство с магией, то перебранка происхождением названия (древнеисланд. существительное *seppa* — «перебранка» возводится к прилагательному *sannr* — «истинный») заставляет вспомнить о праве. Предполагается, что в диахронии она соотносится со словесной тяжбой, имеющей цель доказать одним лицом виновность другого, а связанный с ней обычай «сравнения мужей» (*mannjafnaðr*) восходит к процедуре, устанавливающей сумму возмещения за убитых сородичей. Естественно поэтому, что в отличие от нида, чья магическая действенность определяется его искусной замысловатой (скальдической) формой, перебранка и «сравнение мужей» к форме индифферентны: примеры их мы находим и в прозе — в сагах и прядях, и в песнях «Эдды», т. е. в тех типах памятников, где господствует неосознанное авторство. Эволюция этих жанров, следовательно, совершается в условиях неизменных отношений формы и содержания.

К автоматизму в них тяготеют оба плана — выражения и содержания: заданности первого, на вербальном уровне воплощенной в прямом повторении или зеркальном отражении основных речевых структур (ср. *veitstu Ls. 4, 5, 23, 27, 43, 51* и т. д. — *þegi þú Ls. 17, 20, 22, 26, 30, 34, 40, 46* и т. д.), соответствует мотивированность второго, обусловленная не только клишированностью содержания обвинений и насмешек, но и, условно говоря, их асемантической (заявления, оскорбительные по смыслу, ни говорящим, ни слушающим как таковые не воспринимаются). В сущности, в обоих типах перебранки лишь создается иллюзия спора, так как большинство аргументов противников имеют вполне риторический характер: их нельзя ни опровергнуть, ни защитить, ибо они выражают различные точки зрения на предмет спора. Освобождение от смысловой нагруженности укрепляет синтагматические связи. Ритуальный вызов на вербальный поединок сопровождается строго детерминированной последовательностью обвинений и контробвинений (возможные вариации основной структуры: *заявление —*

отрицание — вопрос — переформулировка — утверждение иррелевантности заявления — сохраняют неизменной базовую модель⁵¹), в которой пропустить очередь и не ответить оппоненту значит признать себя побежденным. Как правило, победу в споре и, следовательно, его окончание обеспечивает употребление формулы или пословицы, иначе говоря, автокоммуникационный текст-штамп⁵². Очевидно, такой текст-клише выступал здесь в функции своего рода культурного символа, отсылающего к коллективной памяти и к разделяемому всей культурной общностью знанию. С его помощью победитель раз и навсегда оправдывал свое поведение и утверждал превосходство, апеллируя к тому набору культурных норм, которые изначально полагались как истинные всеми членами социального коллектива. Таким образом, и перебранка, и «сравнение мужей» оказываются жанрами, всецело ориентированными на следование освященному традицией канону.

Напротив, абсолютизация формы в ниде и разобщение отдельных ее уровней, стиховых и языковых, обусловлена тем переходом к индивидуальному авторству, который совершает скальдическая поэзия. Если нид предполагает личное мастерство сочинения и исполнения, а также существование определенного реального лица, к которому обращены хула и осмеяние (направленный смех), то перебранка, носившая в генезисе ритуально-безличный характер, представляет собой смех ненаправленный (с чем, вероятно, связано и отсутствие ограничений, накладываемых на число ее участников). Следует согласиться с мнением М.И.Стеблин-Каменского о том, что смысл инсценировок взаимного поношения состоит не столько в разоблачении тех, кто поносит друг друга, сколько в увеселении присутствующих; «ненаправленный смех заключается, таким образом, в данном случае в том, что инсценируется направленный смех»⁵³. Именно поэтому поношение в перебранке смешит, а осмеяние в ниде устрашает. Различную роль играет здесь воспроизведение моментов антиповедения: в перебранке оно связано с выражением ритуально-бытового комизма, восходящего к срамословию культов плодородия, в ниде оно символизирует максимальную дискредитацию того, против кого направлена хула, и превращает его в социально отверженного.

Нарушение табу играет в ниде столь важную роль, что рассматривается в качестве его дифференциального признака в наиболее известном и принятом в литературе определении, данном шведским ученым Эриком Нуреном: «Нид — это словесная хула в том смысле, в каком она определяется в древнескандинавских законах, предполагающая обвинение в *ergi*, т. е. что осмеиваемое лицо явля-

ется агг или гагг, предаваясь противоестественной сексуальной практике, такой, как скотоложество и пассивный гомосексуализм»⁵⁴. Несмотря на то что это определение, с одной стороны, неоправданно расширяет границы жанра (обвинение, о котором говорит Э.Нурен, не является, как уже было показано, исключительным свойством нида), а с другой стороны, сужает их (в ниде нарушаются и другие табу, например, связанные с оборотничеством: трансформируется грань, отделяющая человека от животного, человека от сверхъестественного существа), оно тем не менее оказывается справедливым для так называемых нидов против епископов. Рассмотрим в качестве примера нид против епископа Фридрека и Торвальда Кодранссона, сохранившийся в «Саге о крещении» (вторая половина XIII в.) и в «Пряди о Торвальде Бывалом» (XIV в.).

Ситуация сочинения нида описывается в саге и пряди сходным образом. Исландец Торвальд Кодранссон был обращен в христианство саксонским епископом Фридрексом, после чего оба они стали проповедовать христианство и с этой целью появились на тинге. Язычники, желая унижить миссионеров, поручили скальдам «составить против них нид (yrkja níð um þá)»⁵⁵. Сохранился лишь следующий его фрагмент:

Hefr börn borit	«Родил детей
byskup níu,	епископ девять,
þeira's allra	всем им
Þórvaldr faðir ⁵⁶ .	Торвальд отец».

(В I 168, 6)

Далее в пряди говорится: Fyfir níð þat vá Þórvaldr II menn⁵⁷ — «за нид Торвальд убил двух человек». Удивленный мгновенной и кровавой мстью, епископ спрашивает Торвальда, за что он убил этих людей. Торвальд отвечает ему: «Я не стерпел, что они называли нас гагг» — «ek þolða eigi, ef þeir kolluðu okkr gaða»⁵⁸ (в «Саге о крещении» — «так как они сказали, что мы имели детей вместе» — «því at þeir sögðu okkr eiga börn saman»⁵⁹). Тогда епископ по-другому объясняет эту вису Торвальду и, используя многозначность глагола бега в исландском языке («рождать» и «приносить»), представляет ее содержание вполне невинным: Торвальд — крестный отец тех детей, которых епископ принес для крещения. Свое увещевание епископ заканчивает словами: «Христианин не должен искать мести, даже если его гнусно бесчестят, он должен ради Господа выносить обман и обиды»⁶⁰.

Прозаический текст «Саги о крещении» и «Пряди о Торвальде» дает важные дополнительные сведения об обстоятельствах сочине-

ния нида. Так как в одной из рукописей пряди, входящей в «Книгу с Плоского Острова», говорится, что Торвальд «убил двоих из тех, кто сложил эти стихи» (*hann dráp II af þeim er kvæddit höfðu ort*⁶¹), то, по-видимому, мы вновь имеем дело с коллективным нидом. Как и в случае Нида исландцев о Харальде Синезубом, коллективность сочинения была, вероятно, вызвана не только стремлением уберечь скальдов от кровавой мести и юридического преследования, но и желанием придать ниду максимальную действенность: Фридрек и Торвальд, очевидно, представлялись исландцам опасными нарушителями социальной безопасности — нидингами. И в саге, и в пряди рассказывается, что негодование исландцев было вызвано призывами епископа и Торвальда не посещать капищ и уничтожать изображения языческих богов. Непосредственным поводом для сочинения нида послужило подстрекательское выступление на альтинге некоего Хедина Торбьярнарсона, после которого Фридрек и Торвальд стали объектами открытого преследования исландцев. Они были побиты камнями и изгнаны с тинга на Хегранесе толпой язычников, призывающих гнев богов на головы миссионеров. Фридрек, согласно «Пряди о Торвальде», воспринимает неудачу на тинге как исполнение давнего сна своей матери, которой приснилось, что на голове у ее сына росла волчья шерсть, «а теперь он и Торвальд объявлены заслуживающими изгнания и изгнаны (*gækir ok reknir*), подобно страшным волкам»⁶². Упоминание «волка» здесь скорее всего не случайно: человек, объявленный вне закона, считался оборотнем, волком (*vargr*) — изолированным от общества людей.

Принадлежность к хтоническим существам, по-видимому, ассоциировалась в скандинавской мифологии со способностью менять пол и обличье (*ergi*). В «Первой песни о Хельги Убийце Хундинга» Синфьётли утверждает, что Гудмунд является матерью девяти волков:

«Nío átto vit
á nési Ságo
úlfa alna,
ek var einn faðir!»

(НН I. 39)

«Девять волков
на мысе Саго
мы с тобой вывели, —
был я отцом им!»

Говоря, что потомки Гудмунда — волки, Синфьётли обвиняет его не только в женоподобии, но и в оборотничестве, в принадлежности к хтоническому миру (ср. в мифологии образ великанши, живущей на востоке от Мидгарда и порождающей волков, которые в «Прорицании вёльвы» названы *Fenris kindir* — «дети Фенрира»).

Приведенный отрывок из «Старшей Эдды» интересен главным образом своей формальной и семантической близостью ниду против Фридрека и Торвальда. Почти полная идентичность содержания обоих текстов — обвинение в деторождении (причем совпадает даже количество упоминаемых отпрысков — сакральное число девять), подразумевающее способность к перемене пола и, следовательно, к оборотничеству, нарушается единственным различием в описываемых ситуациях. В то время как Синфьётли не только признает, но и похвывается своим отцовством, Торвальд в ответ на подозрение его в отцовстве убивает двух человек. Это различие, обусловленное тем, что эддический пример принадлежит к жанру перебранки, в которой похвальба не менее важна, чем хула, вероятно, объясняется несоответствием героико-мифологической этики эддических песней героико-реалистической этике саг.

Знаменательными представляются также черты формального сходства двух текстов. Приведенный отрывок из «Первой Песни о Хельги Убийце Хундинга» сочинен в одном из эддических размеров — форнюрдислаге: две краткие строки, содержащие два главно-ударных слога и варьирующееся число безударных слогов, объединяются аллитерацией в долгую строку. Как уже говорилось, сохранились свидетельства того, что эддическая поэзия не воспринималась современниками как настоящая поэзия. Это тем более существенно для такого скальдического жанра, как нид, формальной организации которого придавалось особое значение, так как она была залогом его действительности. Нид против Фридрека и Торвальда был сочинен скальдами, как об этом сказано и в «Пряди о Торвальде», и в «Саге о крещении»; следовательно, логично было бы ожидать присутствия там всех характерных черт скальдической поэзии. Однако вопреки ожиданиям, мы не находим в нем ни одного признака скальдического стиля: отсутствуют внутренние рифмы (хендинги), счет слогов (варьируются трехсложные и пятисложные строки), кеннинги, переплетения предложений.

Формальная организация хулительной полустрофы против Фридрека и Торвальда имеет ярко выраженное сходство не просто с эддическим стихом, но конкретно с процитированным отрывком из «Первой Песни о Хельги Убийце Хундинга». В обоих случаях полустрофы заканчиваются словом «fadir», совпадает и размер (форнюрдислаг) и схема аллитерационных повторов (1—2—3 и 1—3), используются типологически родственные рифмоиды: обогащающие аллитерацию внутристиховые корневые созвучия, которые опираются на этимологическое родство объединяемых слов (bǫrn : bǫrit), и немотивированные (úlfa : alna; þeira : Þórvaldr), а также суффиксально-флективные созвучия (þeira : allra).

Возможное объяснение этого удивительного сходства связано с некоторыми обстоятельствами сочинения «Пряди о Торвальде» и «Саги о крещении». Предполагается, что источником обеих послужило латинское описание жизни и гибели Олава Трюгтвасона, составленное около 1200 г. Гуннлаутом Лейвссоном — монахом из бенедиктинской общины в Тингейрар (ум. 1218 г.) и позднее утраченное. Вероятно, история сочинения ниды против миссионеров заинтересовала Гуннлаута и была избрана им в качестве предмета описания не случайно. Экстремальные обстоятельства сочинения ниды и типичная ответная реакция его жертв, несовместимая с христианским образом мысли, давали возможность убедительно показать превосходство смирения и терпимости епископа над стремлением к самоутверждению и самооправданию Торвальда.

Наличие латинского оригинала, создающее дополнительные трудности в передаче стихотворных текстов, было отмечено П.М.Сёренсеном⁶³, впервые высказавшим сомнение в подлинности текста ниды. П.М.Сёренсен предположил, что содержание стихотворного ниды было передано Гуннлаутом на латыни, а в саге, записанной спустя столетие, этот латинский текст был вновь переведен на исландский. Эта гипотеза, не нашедшая поддержки у других исследователей, подтверждается уже перечисленными формальными и смысловыми особенностями хулительной полустрофы против Фридрека и Торвальда. Если ее текст был вновь реконструирован или переведен на исландский, то за образец мог быть взят отрывок из «Старшей Эдды» сходного содержания. Стереотипность обвинения — своеобразная формула ниды, включенная в строфу из «Первой Песни о Хельги Убийце Хундинга», объясняет, почему именно она была избрана в качестве модели. Становится понятным и появление черт формального сходства между рассматриваемыми текстами, и различие в реакции действующих лиц: при трансформации фрагмента перебранки в нид исчез мотив похвальбы. Таким образом, хулительная полустрофа о Фридреке и Торвальде лишь передает средствами эддического стиха содержание не сохранившегося скальдического ниды; при этом утрачивается главное в ниде — магическая действенность его формы. Можно лишь догадываться о том, каким был этот недошедший до нас нид. Прозаический комментарий саги, включающий ссылку на возможность его двоякого понимания (ср. пристойное толкование его епископом), позволяет сделать предположение, что это могла быть скрытая хула, рассчитанная на два варианта восприятия: явный и тайный, превращающий всю полустрофу в нид.

Не сохранились и другие ни́ды против священников, хотя во многих сагах («Круг Земной»: «Сага об Олаве сыне Трюгтви», «Сага о крещении», «Сага о Ньяле», «Книга о заселении страны») упоминается о том, что такие хулительные стихи сочинялись. Саги называют имена их авторов — Торвальд Хворый и Ветрлиди Скальд и рассказывают, как те, против кого были направлены ни́ды, — Гудлейв и священник Тангбранд (действовавшие в отличие от епископа Фридрека вопреки правилам христианской морали), жестоко отомстили за свою честь, убив обоих скальдов. Об убийстве Ветрлиди сочинена виса⁶⁴ (автор ее неизвестен), крайне замысловатая и трудная для понимания; еще более сложную для толкования строфу⁶⁵ сказал сам Торвальд Хворый перед тем, как был убит Тангбрандом и Гудлейвом.

Современными исследователями предпринимались попытки реконструировать тексты утраченных ни́дов на основании этих вис. Самоочевидно, что, используя материал произведений, сочиненных по другому поводу, было бы странно надеяться на возможность восстановить сколько-нибудь связные тексты ни́дов. Однако некоторое представление о характере обвинений, предъявленных миссионерам скальдами, они, вероятно, все-таки могут дать. В висе Торвальда («Сага о Ньяле», гл. *CII*) один из миссионеров назван *argr* (значение этого слова проясняет определение ни́да, данное Э.Нуреном) и *godvargr* — «волк богов», т. е. «тот, кто ведет себя как волк по отношению к богам», или «тот, кто заслуживает, чтобы боги обошлись с ним, как с волком (*vargr*)», т. е. «заслуживающий объявления вне закона». Последнее толкование, предложенное Б.Алмквистом⁶⁶, подкрепляется и использованием глагола *reka* или *reka* *fuðr* — «изгонять» (из человеческого общества; ср. ни́д против Фридрека и Торвальда) — наказание, которому подвергаются ни́динги; а также употребленным применительно к тому же лицу словосочетанием *gípa við goðn* — «мериться силой с богами» (речь здесь идет о тех же загадочных сверхъестественных властителях *goðn*, которые вызываются и в ни́де Эгиля Скаллаграмссона). Таким образом, можно предположить, что утраченный ни́д содержал известные и по другим примерам мотивы и преследовал общую с ними цель — изгнание из страны, исключение из обществ людей.

Поразительно, что вера в действенность ни́дов не осталась неоправданной и в этом случае. В гл. *CIII* «Саги о Ньяле», следующей за той, в которой приводится хулительная виса Торвальда, говорится, что Тангбранд и Гудлейв уплыли из Исландии в Норвегию, и там «Тангбранд рассказал конунгу Олаву о всем том зле, ко-

торое ему причинили исландцы. Он сказал, что они так сведущи в колдовстве, что земля разверзлась под его конем и поглотила коня»⁶⁷. Однако Тангбранд остался невредим, ибо крест и молитва оказались сильнее языческой магии и вновь явили превосходство истинной веры.

Едва ли нуждается в объяснениях причина, по которой до нас не дошло ни одного примера нидов против миссионеров. Известно, что саги записывались в эпоху торжества христианства над язычеством. Наиболее полной эта победа была в сфере ритуальной (с которой генетически связан нид), что объясняет особенную нетерпимость миссионеров ко всем культовым проявлениям язычества и создает условия, в которых подобные тексты не могут сохраниться. Скрытый нид (каким, вероятно, были стихи против Фридрека и Торвальда) имел в этой ситуации больше шансов уцелеть потому, что мог быть воспринят не только как текст с символическими коннотациями, характерными для этого жанра, но и в довольно безобидном смысле.

В подобных случаях «двусмысленность» ниды, по-видимому, была вызвана насущными потребностями словесного табуирования. Как следствие юридически предусмотренной кары за нид развивалась специальная техника сочинения хулительных стихов, позволяющая избежать или смягчить наказание. Приемы скальдической техники, непосредственно направленные на сокрытие смысла (например, тмесис, переплетения предложений и, в частности, некоторые способы именования, о которых см. ниже), помогали добиться особых соотношений между означающим и означаемым.

Сами скальды прекрасно сознавали скрытые возможности своего поэтического мастерства. В «Саге о Греттире» Хавлиди, желая восстановить мир между корабельщиками и Греттиром, все время сочиняющим о них хулительные стишки (*kviðlingar*), один из которых приводится в саге:

Happ's ef hér skal kropna
hverr fingr á kyrpingum.

(*BI* 288, 2)

«Хорошо, если бы скрючило
каждый палец у этих калек».

просит Греттира сложить о нем хулительную строфу: «Сказать можно так, что виса окажется лучше, если к ней прислушаться, хотя на первый взгляд она может показаться совсем нехорошей»⁶⁸. После чего Греттир сочиняет вису о Хавлиди, также рассчитанную на два уровня восприятия: по форме — это хула (и так ее воспринимают корабельщики), но по содержанию и по оказываемому действию — это хвала, но это ясно лишь посвященным — Греттиру и Хав-

лиди. Сказанная Греттиром виса производит действие, характерное для хвалебных вис, — восстанавливает мир среди ссорящихся.

Становится понятным и будто бы парадоксальное утверждение из древнеисландского кодекса законов «Серый Гусь»: «Никто не должен сочинять ни хвалу, ни хулу о другом»⁶⁹. Смысл этого утверждения проясняет дополнение, содержащееся в другой рукописи того же свода законов (*Konungsbók*, гл. CCXXXVIII), где говорится, что за сочинение одной строфы о другом человеке надлежит заплатить выкуп в три марки, за несколько строф их создатель подвергается изгнанию, а еще худшее наказание — объявление вне закона — следует за полустрофу, проклинаящую или унижающую, «или хвалу, которую сочиняют, чтобы опозорить» (eða lóf þat er hann yrkir til háðungar).

Другая рукопись «Серого гуся» (*Staðarhólsbók*) содержит еще более подробные сведения о «хвале-хуле»: «Полной неправдой считается, если человек говорит о другом то, что не может привести к добру. И должно каждое слово быть, как оно сказано, и не должно быть так, как говорится в скальдическом искусстве. Полуправда есть то слово, которое может быть понято и как доброе, и как дурное»⁷⁰. Непосредственно за этими текстами в обеих рукописях следуют подробные главы о поэзии «Um skáldskap» (*Konungsbók*, гл. CCXXXVIII; *Staðarhólsbók*, гл. CCCLXXVII).

Сходные утверждения в несколько перефразированном варианте сохраняются и в более позднем сборнике исландских законов (*Jónsbók*, 1281 г.): «Так должно каждое слово быть, как оно сказано. Никто не должен говорить так, как в скальдическом искусстве, и нельзя обвинять человека в том слове, которое может привести как к добру, так и ко злу»⁷¹. Подобные юридические попытки подавить поэтическую многосмысленность говорят о популярности скрытых нидов и в более позднюю эпоху.

Есть основания предполагать, что именно скрытый нид был сочинен в середине XIV в. августинским монахом Эйстейном Ас-grimссоном, автором католической драпы «Лилия» — самого знаменитого произведения позднего Средневековья в Исландии. О ниде Эйстейна единственный раз упоминается в «Анналах Оддаверья» (компиляция второй половины XIV в.) в повествовании о событиях 1357 г., где говорится, что Эйстейн создал свою великую поэму «Лилия» в знак покаяния в сочинении ниды против епископа Гюрда. Никакого стихотворного текста при этом, разумеется, не приводится, и можно было бы только гадать, каким он мог быть, если бы не стихотворный фрагмент в так называемых «Епископских анналах» (начало XVII в.). В этой компиляции Йоуна Эгильс-

сона об исландских епископах⁷² рассказывается о ссоре между Эйстейном и Гюрдом, в пылу которой первый называет последнего «сыном кобылы» (*fast Gyður merarson*), после чего они обмениваются следующими двустишиями. Гюрд говорит:

Gyðr kembir nú gula reik með gyltum kambí.	«Гюрд расчесывает теперь желтый пробор золоченым гребнем».
---	---

Эйстейн подхватывает его рифму и продолжает:

Kominn ertu úr krókasteik þinn kúluvambi.	«Вышел ты из женщины, толстое твое пузо».
--	--

(В II 416)

Двустишие Эйстейна предполагает два варианта восприятия: прямой его смысл заключается в утверждении, что Гюрд, как и все, был рожден женщиной. Однако одновременно слова Эйстейна могут быть истолкованы как обвинение в нарушении celibата.

Диалогическая полустрофа Эйстейна и Гюрда не уникальна в скальдической поэзии. Примеры подобного обмена противников стихотворными репликами, первая из которых составляет одну половину полустрофы, а вторая представляет собой двустишие, завершающее хельминг и в то же время проясняющее его смысл, имеются, например, в «Саге о Гисли» (гл. II и гл. XV)⁷³. Здесь они, в отличие от диалога Эйстейна и Гюрда, снабжены контекстом, позволяющим судить об их функциональной роли в саге. Структурно эти примеры, так же как и полустрофа Эйстейна и Гюрда, состоят из двух аллитерирующих пар строк, объединенных ритмическим и синтаксическим единством и рифмой, скрепляющей их аллитерирующие части (названные в саге *kviðlingar* — «стишки»). Скегги нанес удар мечом по прозвищу «Пламя Битвы» и попал в щит Гисли. Меч зазвенел. Скегги:

Gall gunnlogi, gaman vas Söxu.	«Зазвенел Гуннлоги (букв. «Пламя битвы» — так называет свой меч Скегги), Насладилась Сакса (щит или секира Гисли)».
-----------------------------------	--

(В I 93)

Гисли нанес ответный удар секирой и отсек край щита и ногу Скегги. Гисли:

Hrökk hræfrakki, hjók til Skeggja.	«Отступил Хрэфракки (букв. «Трупный Франк» — так Гисли называет меч Скегги), Рубил я Скегги».
---------------------------------------	--

(В I 96, 1)

Во втором эпизоде «Саги о Гисли» Гисли толкает Торгрима с такой силой, что тот, ударившись оземь, обдирает себе пальцы и из носу у него идет кровь. Торgrim:

Geirr í gumna sǫrum
gnast; kankat þat lasta.

(B I 95)

«Копье в руках мужей
заскрежетало; я не могу этого порицать».

Гисли останавливает катящийся мяч и запускает его Торгриму между лопаток так, что тот падает ничком. Гисли:

Bollr á byrðar stalli
brast; kankat þat lasta.

(B I 97, 6)

«Мяч по грузу гнезда мачты (кеннинг спины?)
ударил; я не могу этого порицать».

В обоих случаях вторящие двустипи персонажей, произносящих по половине общего хельминга, представляют собой прения двух антагонистов, объединенные формальным тождеством (аллитерацией, рифмой, эпифорой, идентичной синтаксической структурой) при смысловой полярности. Содержание обеих полустроф допускает две возможности истолкования: прямое, актуальное для той ситуации, в которой происходит обмен репликами (поединок и игра в мяч), и скрытое, подразумевающее обвинение в трусости и *ergi*⁷⁴. В первой сцене скрытый смысл хельминга удостоверяется неосуществленной угрозой одного из противников (Скегги) вырезать деревянные фигуры своих врагов (Гисли и предполагаемого жениха его сестры): «И пусть один стоит позади другого, и пусть этот нид навсегда останется здесь им в поношение». Сквернословие сопровождается в данном случае сквернодействием, превращающим в предмет изображения то конкретное лицо, на которое направлена хула, и исключаяющим всякое иносказание. Еще более подробное описание сходного изображения, также именуемое «нидом» и не оставляющее никаких сомнений относительно его смысла, содержится в «Саге о Бьёрне»: «Далее рассказывается о том, что в том месте, где высадился на берег Торд, была обнаружена совсем неприятная вещь: там было два человека, и у одного из них была черная шляпа на голове; они стояли, наклонившись вперед, и один стоял позади другого. Это показалось всем плохой находкой, и люди говорили, что ни для кого из двух стоящих эта вещь не была хорошей, но она была хуже для того, кто стоял впереди»⁷⁵.

Проникновение в не предназначенный для непосвященных скрытый смысл, которое доступно лишь непосредственным участникам диалога, оказывается для них предельно важным, так как победа в стихотворном поединке одного из противников (в обоих случаях победившим оказывается Гисли) предваряет физическую гибель другого. За приведенными эпизодами, где Гисли завершает начатые его противниками стихи, следуют сцены убийства этих противников, совершаемые Гисли.

Самоочевидно, что оба описанных примера образуют семантические центры повествования. Перед каждой схваткой двух героев происходит их словесное единоборство, в котором, как и в поединке, борьба идет не на жизнь, а на смерть. Незавершенная строфа несет гибель, окончание хельминга спасает жизнь. Магические свойства поэтических диалогов особенно ярко выступают в состязаниях со сверхъестественными существами, в которых скальду предоставляется возможность сохранить свою жизнь, закончив строфу, начатую троллем, великаншей, вампиром и пр. (см. выше о встрече Браги с великаншей). Стихотворное мастерство играет при этом важнейшую роль, ибо основное условие игры обычно заключается в необходимости подхватить заданную рифму (как в случае диалога Эйстейна и Гюрда), повторить определенную фразу (ср. Гисли — Торgrim), сохранить структуру (ср. Гисли — Skeggi). Словесный акт приобретает в таких диалогических структурах сальвационную функцию, что можно объяснить, обратившись к их гипотетическому генезису.

Обмен стихотворными репликами, цель которого на первый взгляд состоит в проверке умения закончить стихотворение (ср. исландское выражение *ad botna visu* — букв. «приделать дно к вису»), по-видимому, восходит к сакральным состязаниям в мудрости, предполагающим, что побежденный должен расплатиться жизнью. В симметричности построения хельмингов отражена генетическая связь с формальной организацией ритуального диалога, где используются, помимо симметричности, и другие мнемотехнические приемы (бинарность, нумерология и пр.). «Состязания в эзотерическом знании, — пишет Хейзинга, — коренятся глубоко в ритуале и формируют его существенную часть. Вопросы, которые иерофанты задают друг другу по очереди или как вызов, суть загадки в полном смысле слова, которые были бы точно такими же, как загадки в игре в гостиную, если бы не их сакральное содержание»⁷⁶. Родством с загадкой обусловлено и энигматическое содержание диалогических хельмингов, где формальное сходство утаивает смысловое различие: внутреннее (подлинное) скрывается за внешним (мнимым). Однако в загадке два различных смысловых ряда означают идентичное, в то время как в диалогических полустрофах два тождества прячут противоположное. Сближает диалогические полустрофы с загадкой и функция словесного акта, которую можно назвать «сальвационной»: подобно тому как умение закончить строфу сохраняет жизнь героям саги, разгадывание загадки ассоциируется со спасением.

Если сальвационная роль слова отличает диалогические хельминги от нида, в котором словесный акт несет гибель (примени-

тельно к хулительным стихам можно было бы говорить о «хтонической»⁷⁷ функции слова), то все сказанное: доминанта криптологических целей над коммуникационными, связь с магией, акцент на стихотворном мастерстве, функциональная роль в саге — сближает их с нидом. Помимо различия в функции словесного акта, отождествлению с нидом таких полустроф мешают и их структурные особенности, в частности амебейность исполнения (нехарактерная для ниды, но родственная диалогичности перебранки), подчеркнутая ярко выраженными агоническими мотивами. Амебейность стихов акцентируется антагонизмом их авторов — словесное единоборство сопровождается единоборством действенным. Первый обмен репликами происходит во время поединка, который заканчивается победой Гисли, продолжившего начатую противником полустрофу и одновременно отрубившего ему ногу, а второй сопровождается состязанием в игре в мяч.

Таким образом, можно предположить, что диалогические полустрофы — промежуточное звено, связывающее нид с древнескандинавской перебранкой, от которой они отличаются приписываемой им магической силой.

Представления о сверхъестественной действенности таких диалогических стихов отражены в многочисленных рассказах об Эйстейне и епископе Гюрде. Например, в поэме «Личный спор» (*Sjalfdeilur*) Халлура Магнуссона (ум. 1601 г.) рассказывается, что стихи Эйстейна убили епископа. Датский ученый Педер Ресен, автор латинского описания Исландии (датируемого 1684—1688 гг.), пишет о каком-то монахе, который свел с ума епископа своими стихами. Не исключено, что для этого рассказа, основанного на утерянной рукописи Гисли Вигфуссона (ум. 1673 г.) прототипами были Эйстейн и Гюрд. В современном исландском фольклоре также встречаются упоминания о сверхъестественном воздействии поэзии Эйстейна. Существует легенда, рассказывающая о том, что после сочинения хулительных стихов о Гюрде Эйстейн был брошен в глубокую яму. Именно там он начал сочинять свою знаменитую «Лилию», причем его поэтическое вдохновение было так велико, что после сочинения каждой строфы он поднимался вверх на один фут, пока не достиг краев ямы и не выбрался из нее.

Легенды о магических свойствах поэзии Эйстейна могут быть рассмотрены как связующее звено между описаниями воздействия древнескандинавских нидов и современными исландскими рассказами о чудесах, творимых так называемыми сильными скальдами — *kraftaskáld* или *ákvæðaskáld*. Параллель между нидом и поэзией «сильных скальдов» была впервые проведена Финнуром Йоунс-

соном⁷⁸ и поддержана Б.Алмквистом, собравшим исчерпывающий материал современной исландской магической поэзии, известной под названием *kraftavísur* или *ákvæðavísur* (-kvæði)⁷⁹. Ему удалось обнаружить около двухсот таких магических произведений, лишь часть которых восходит к XVI в., основное же число принадлежит XVIII—XIX вв. Алмквист считает этот жанр специфически исландским и видит источник веры в магическую силу поэзии в древнескандинавском ниде.

Стихи сильных скальдов были обычно направлены против определенных категорий людей, вызывавших особое негодование и презрение, — пиратов, датских торговцев, должностных лиц. Считалось, что поэтическое воздействие навлекает на этих лиц страшные несчастья, неизлечимые болезни или внезапную смерть. В многочисленных рассказах о сильных скальдах непременно фигурируют погубленные ими враги, затравленные поношениями. Магические стихи могут также воздействовать на силы природы: отгонять дрейфующий лед, прекращать бури и извержения вулканов. С их помощью можно было убивать опасных животных и добывать рыбу, тюленей, китов. Кроме того, магические стихи оказывались мощным оружием против духов, заставляя их исчезать под землей. Иногда сверхъестественные существа тоже импровизировали стихи. Тогда скальд должен был приложить все усилия, чтобы взять верх в этом стихотворном поединке. Предполагалось, что, если человек сможет сразу же ответить на обращение к нему стихами, подхватив рифму или завершив строфу, магические висы лишатся своей действенности. В отличие от магических формул и заклинаний такие стихи сочинялись на случай. Они всегда импровизировались, причем одна и та же строфа не могла быть использована дважды. Вне зависимости от того, содержались ли в стихах «сильных поэтов» призывы к Богу, духам, языческим божествам или силам природы, их действенность объясняется, по-видимому, экстатическим вдохновением, нисходящим на автора в момент творчества.

Даже краткое описание характерных черт, присущих поэзии сильных скальдов, показывает, что возможность проведения многочисленных аналогий с нидом не вызывает сомнения. Тем не менее трудно удержаться от констатации весьма существенного различия между ними: стихи сильных скальдов не чужды художественного обобщения, объектами их становятся не только конкретные лица, но и определенные типы — характеры. Если в ниде направленность на конкретное лицо осмыслялась как непосредственно связанная с его магической действенностью, то эффективность поэзии сильных скальдов, вероятно, соотносилась с верой в

мистическую силу, посылаемую поэту во время сочинения и исполнения стихов. Перечень более частных различий, вытекающих из сформулированного главного, можно было бы продолжить, однако несравненно важнее попытаться выделить то основное, что объединяет эти традиции и состоит, на наш взгляд, в представлении о магической действенности поэтической формы, характерном как для древнескандинавского нида, так и для стихов сильных скальдов. Поэзия сильных скальдов, по-видимому, основывающаяся на традиции рим с их крайней изощренностью и строгой формой, обычно сочиняется размерами, восходящими к размерам рим и предполагающими сочетание максимального количества различных формальных элементов внутри одной строки: схема рифмовки обычно охватывает всю четырехстрочную строфу, в которой, помимо конечной рифмы (мужской — в нечетных строках, женской — в четных), используется регулярная аллитерация и внутренняя рифма. Чем более вычурными созвучиями удавалось украсить строку, тем более действенным полагался размер. Изощренность формальной организации магических стихов сближает их со скальдической поэзией, в которой авторское самосознание распространяется преимущественно на форму, в меньшей степени затрагивая содержание. В магических стихах сильных скальдов гипертрофия формы проявляется более явно, чем в скальдической поэзии, так как версификационное мастерство направлено в них на наименее «семиологичную» область — украшение строки звуковыми повторами.

С магической функцией формы, особенно ярко выраженной в стихах сильных поэтов и в ниде, связаны представления о действенности и других жанров скальдической поэзии. Как уже говорилось, прямое назначение главного жанра скальдической поэзии — хвалебной песни — состоит в том, чтобы прославить того, к кому она обращена, обеспечить ему славу: «Не случайно в языке скальдов слова “поэзия” и “слава” — синонимы»⁸⁶.

Можно предположить, что пример воздействия скальдических стихов на тех, к кому они направлены, дают и «выкупы головы». В сагах нередко говорится о том, как скальд спасает свою жизнь и получает прощение конунга в обмен на хвалебную песнь, созданную в его честь. Уже упоминалось, что автору древнейших из сохранившихся скальдических стихов, норвежскому скальду Браги Боддасону была дарована жизнь за сочинение в одну ночь хвалебной песни в двадцать вис, прославляющей шведского конунга Бьёрна. О некоторых других скальдах (см. ниже в главе о любовной поэзии об Оттаре Черном, сложившем драпу в честь конунга Олава

Святого и тем спасшем свою жизнь) также рассказываются сходные истории, самая знаменитая из которых вновь связана с Эгилом Скаллагримссоном.

В «Саге об Эгиле» (гл. *LIX–LXI*) говорится, что после сочинения ее героем нида против Эйрика Кровавая Секира и его жены Гуннхильд они были вынуждены покинуть Норвегию и перебраться в Нортумбрию. Во время путешествия Эгиля застигла буря у берегов Нортумбрии, и он оказался во владениях Эйрика. Эйрик хотел сразу же убить своего врага, на чем особенно настаивала Гуннхильд, но Аринбьёрну, другу Эгиля, удалось добиться отсрочки до утра. По совету Аринбьёрна (и примеру Браги, его предка) Эгиль сочинил в течение ночи хвалебную песнь об Эйрике, о которой уже говорилось на страницах этой книги, причем вначале ему мешала своим щебетаньем ласточка (в саге содержится намек на то, что Гуннхильд сама была этой ласточкой). Утром Эгиль исполнил эту песнь перед своим врагом и получил разрешение уехать живым с условием не попадаться больше на глаза ни самому Эйрику, ни его сыновьям.

Обстоятельствам сочинения «Выкупа головы» Эгиля посвящено немало исследований, в которых, в частности, высказывались сомнения и относительно датировки этого произведения⁸², и его авторства⁸³. Особый интерес «Выкуп головы» представляет с точки зрения стихосложения, поскольку это, вероятно, первое произведение, сочиненное единственным скальдическим размером с конечной рифмой — рунхентом (см. выше в главе об эволюции скальдического стиха). Этот размер, имеющий сравнительно ограниченное употребление в Скандинавии (его применяли всего шесть скальдов), нередко используется, как заметил Г. Вигфуссон, для создания хулительных стихов и обычно встречается в роду Эгиля Скаллагримссона⁸⁴.

Внучатый племянник Эгиля Бьёрн Арнгейрсон обратился к рунхенту для сочинения хулительной поэмы против своего соперника скальда Торда Кольбейнсона, три строфы которой сохранились до нашего времени. В «Саге о Бьёрне» они носят название «Рыбья хула» (*Grámagaflím*; *flím* — синоним *pið*, см. «Сагу о Ньяле», гл. *VL*), ибо в них говорится, что мать Торда родила его после того, как съела безобразную рыбину с серым брюхом. Эти висы содержат поношение, стереотипное как по семантике (заглянув в глаза новорожденному Торду, его мать понимает, что он вырастет «отважным, как коза» — *jafnsnjallr sem geit*), так и по своей иносказательности (в окказионализме «отважный, как коза» заключена аллюзия на устойчивое словосочетание: извращенно-женоподоб-

ный, трусливый, как коза — «ragr sem geit»⁸⁵, — осмеяние под маской одобрения, характерное для скрытого ниды). Интересна «Сага о Бьёрне» и тем, что она рассказывает, как импровизировались хулительные стихи на «конских тингах», как передавались от одного человека к другому, как их авторы объявлялись вне закона, как сочинение хулы влекло за собой убийства, поединки, тяжбы на альтинг.

Опыт Бьёрна, впервые употребившего рунхент для создания ниды, применяется также в сагах о епископах (XII—XIII вв.), в которых содержится семь отдельных хулительных строф, сочиненных рунхентом неизвестными скальдами. Можно предположить, что использование рунхента для сочинения нидов объясняется его функциональной отмеченностью. В силу ограниченного распространения по сравнению с дротткветтом или хрюнхентом этому размеру была свойственна особая действенность, проистекающая из его формальной усложненности (введение дополнительного числа созвучий).

Формальное мастерство — своеобразная магия формы — может быть названо в качестве основной причины эффективности ниды, одно из самых ярких описаний которого содержит уже упоминавшаяся «Прядь о Торлейве Ярловом Скальде»⁸⁶. В первой ее части рассказывается, что норвежский ярл Хакон Могучий (974—994) силой отобрал у исландского скальда Торлейва его товары, сжег корабль и повесил спутников. Торлейв уехал в Данию, но вскоре вновь вернулся в Норвегию и, переодевшись нищим, пришел к ярлу Хакону, прося разрешения сказать стихи в его честь. Затем Торлейв начал говорить стихи, сначала показавшиеся Хакону хвалебными. Однако внезапно ярл почувствовал такой сильный зуд, что не смог усидеть на одном месте, и, призвав двух слуг, велел им растереть себя грубой тканью. Он обратился к Торлейву и сказал, что исполненные им стихи скорее могли бы быть названы нидом (níð), чем хвалой (lóf), и пригрозил наказать его, если он не исправится. Тогда Торлейв начал говорить последнюю часть своего ниды — «Туманные стихи» (*Pokuvísur*), из которых сохранились лишь четыре начальные строки, приведенные в пряди:

Poku dregr upp et eystra,
él festisk it vestra,
mökkur mun náms, af nøkkvi,
naðrbings kominn hingat.

(В I 133, 3)

«Туман поднимается вдоль берега,
Град несется к западу,
Дым от добра сожженного
Сюда уже долетает».

Как только эти стихи были произнесены, палаты ярла погрузились во тьму, оружие пришло в движение и многих людей порази-

ло насмерть. Ярл Хакон потерял сознание, а когда пришел в себя, то обнаружил, что у него выпала борода и волосы по одну сторону пробора. После этого он долго лежал больной.

Легко заметить, что обстоятельства сочинения стихов Торлейва типичны для нида: публичность исполнения, катастрофические последствия, магическая действенность (приводящая, в частности, к тому, что объект поношения лишается бороды — символа мужественности). Примечательно название, данное автором стихам в честь ярла, — «Женские висы» (*Konuvisur*), а также лишенное какого бы то ни было правдоподобия его объяснение, пародирующее описание того способа, которым образовывались поэтические хейти: поэма названа «Женские висы», «так как ярл в скальдическом искусстве зовется “женщиной”» (*því at jarl er kona kenndr í skáldskap*)⁸⁷. Однако содержание стихотворного фрагмента, приведенного в «Пряди о Торлейве Ярловом Скальде», не вполне характерно для нида, во всяком случае если судить о нем по дошедшим до нас текстам. Нельзя не обратить внимания и на смысловое несоответствие этого фрагмента тому, что нам известно о содержании нида Торлейва из других источников, например из «Драпы об исландцах» Хаука Вальдисарсона, где упоминается об «отвратительном» (*ófríðr*) содержании этих стихов, а также из «Саги об Олаве Трюггвасоне» Одда Сноррасона, где говорится о том, что нид Торлейва был полон «многими злыми и редко слышимыми вещами» (*með morgum lutum illum ok fáheyrðum*)⁸⁸.

Все сказанное позволяет усомниться в подлинности приведенного в пряди фрагмента. Маловероятно, чтобы процитированный отрывок был составной частью нида Торлейва, хотя вполне возможно, что в устной традиции сочинение этой полустрофы действительно приписывалось именно ему. Этот хельминг мог быть произнесен Торлейвом по какому-нибудь другому поводу (тогда, например, когда он возвратился на берег и обнаружил сожженный Хаконом корабль). У автора пряди были все основания заменить цитирование нида приведенным фрагментом, так как в сознании скандинавов туман обычно ассоциировался с магией и с присутствием злых сил (ср. заклинание Свана в «Саге о Ньяле»: «Встань туман, нагрянь слепота и морока на всех, кто тебя преследует» — *Verði þoka /ok verði skríði /ok undr qllum þeim /er eptir þer sækja*)⁸⁹. Вероятная подмена нида Торлейва другим текстом весьма знаменательна и, видимо, связана с его потенциальной опасностью в восприятии автора пряди.

Вместо заключения перечислим некоторые общие черты, выделенные на основании всех рассмотренных примеров нида. Начнем с условий его исполнения.

Типичная ситуация сочинения ниды характеризуется экстремальными внутренними и внешними обстоятельствами. Тому, кто воздвигает нид-жердь или слагает нид, грозит смертельная опасность. Он действует под влиянием сильного психологического напряжения, одержимый страстным желанием отомстить несправедливо поступившему с ним обидчику. В том случае, если нид импровизируется в присутствии осмеиваемого, его действенность, очевидно, подкрепляется угрожающим тоном и оскорбительными жестами. Нид обычно исполняется публично, часто на тинге (так называемые конские тинги, вероятно, связаны с древними тотемическими центрами), и известие о том, что человек подвергся ниде, быстро распространяется. Сферой действия ниды является вся языковая общность.

Нид произносится в лиминальной ситуации, определяющей «максимальные потенции данной социальной структуры, ее крайние полюсы и наиболее парадоксальные связи между ними»⁹⁰. Если до сочинения ниды задеты материальные (= «личностные») интересы партнеров, то после исполнения ниды — оскорблена честь. В обществе, где честь ценима превыше всего, месть за ее оскорбление становится нравственным императивом, условием дальнейшего правового функционирования коллектива. Нид часто оскорбляет «высшего» — конунга или епископа, осуществляя при этом своеобразную иерархическую перестановку: конунг в ниде трансформируется в лишенного власти бездомного бродягу, епископ — в извращенного труса. Основная характеристика ниды состоит в символическом расширении правил социального поведения и противоречии шаблонам, определяющим поведение членов коллектива. Нид представляет собой противоположность тому, что считается нормой, отрицание существующего статуса и, следовательно, содержит угрозу социальной стабильности коллектива. Сочинение ниды ставит скальда в изоляцию от общества как обладающего особым типом поведения и особой психофизической структурой. Выделенность такого персонажа, за которым стоит некая специфическая психосоциальная реальность («психический» тип⁹¹), осознается и в саге (ср., например, описание внешности Эгиля⁹²). Инакость стратегии его поведения воспринимается как нарушение нормы и предполагает особого носителя ее — лиминальную личность.

Наказание, зафиксированное кодексами законов за сочинение ниды, — объявление вне закона, эквивалентно ожидающемуся от него эффекту — превращению правителя (главы социума) в нидинга, социально отверженного (исключенного из социума). Законосообразные нормы поведения в ниде тем самым снимаются, и в

силу вступают правила «антиповедения», когда нормой оказывается ритуальное выражение перевернутого статуса. Генетически связанный с древнегерманской ритуальной практикой нид представляет собой пример ритуальной инверсии — «ритуала наизнанку»⁹³. Социальная интерпретация может быть предложена и для культового расчленения тотема (лошади), о котором уже шла речь: «сочетание расчленения тела с расчленением общества»⁹⁴ устанавливает соответствие с нарушением системы социальных рангов. Соотнесенность с архаическим ритуальным *status reversal* позволяет увидеть в семантике ниды не только инверсию социальных противопоставлений, но и нейтрализацию бинарной биологической оппозиции. «В терминах современной этнологии можно было бы сказать, что речь идет о ритуальном снятии противоположностей между двумя рядами классификационных семиотических символов, из которых один соотнесен с мужским началом, другой — с женским»⁹⁵. Генетическая связь с понятием «андрогинности» не исключена и для функционально-синкретического образа поэта (как жреца и шамана), который, согласно архаическим представлениям, мог объединять обе биологические противоположности (о связанном с женоподобием *ergi* искусстве колдовства Одина *seiðr* см. выше).

Заслуживает комментария в связи с ритуальной инверсией употребление слова «нид» в «Старшей Эдде». В самый драматический момент повествования героиня «Песни об Атли» Гудрун, перед тем как убить своего мужа Атли и сжечь его палаты со всеми их обитателями, говорит нид (*en níð sagði*). В нем Гудрун раскрывает страшную правду о том, что накормила Атли сердцами их сыновей, умерщвленных ею из мести за братьев. Вполне возможно, что сцена имеет особый ритуальный смысл: ужасная трапеза Атли превращает пир в его сакральной функции в своего рода «антипир», на котором Атли выступает в роли «антижреца»⁹⁶.

Содержание ниды лишено всякого правдоподобия, что противопоставляет его всем остальным жанрам поэзии скальдов (ср. уже упоминавшееся высказывание Снорри Стурлусона о правдивости скальдических стихов: «Мы признаем за правду все, что говорится в этих песнях об их походах или битвах. Ибо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они находятся, ни один скальд не решился бы приписать ему такие деяния, о которых все, кто слушает, да и сам правитель знают, что это явная ложь и небылицы. Это было бы насмешкой, а не хвалой»⁹⁷). В древнескандинавском языковом сознании противоречие правде, содержащееся в ниде, делает его насмешкой-хулой. Цель

нида — опозорить и вызвать презрение — достигается и его лживостью (ср. слова валлийского историка XIII в. Гиральда Камбийского: «Исландия населена племенами, отличающимися своей правдивостью. Они не знакомы с ложью, ничто они так сильно не презирают, как ложь»).

Заведомая фиктивность нида резко контрастирует с установкой на предельную достоверность саги с ее хроникальной точностью: обилием генеалогических сведений, перечислений имен и пр. В отличие от саги и подобно руническим надписям, которые были названы «вестью от человека к богу»⁹⁸, нид не имеет информативной функции. Его прагматичность сродни прагматичности ритуала, а характерное для него обвинение в *ergi* — лишь знак предельной дискредитации того, против кого сочинен нид. Темнота содержания, языковая многосмысленность, непонятность, особенно рельефные на фоне имитирующей естественный разговорный стиль саги, повышают сакральное значение нида, усиливают его близость к магии.

Важную роль приобретают сопровождающие произнесение нида ритуальные действия (примером может служить воздвижение хулительной жерди), усиливающие приписываемую ниду магическую вредоносную силу. От нида ожидали незамедлительного губительного воздействия, причем эффективность его, основанная на вере в магическую силу слова в его хтонической функции, должна быть обеспечена не только содержанием, но и искусной формой. В случае древесного нида (*tréníð*, *níðstong* — жерди с вырезанными на ней рунами) эта действенность была тесно связана с тем культом формы, на котором основывалось руническое искусство. Эффективность устного нида (*tunguníð*) коренится в представлении о действенности поэтической формы, характерной для скальдической поэзии вообще. Жестко изошренная форма нида способствует не только успешности его магического воздействия, но и долговечности и сохранности в устной традиции. Неудивительна поэтому архаичность языка нидов: благодаря строгой поэтической форме язык стихов почти не подвергался изменениям в устной передаче.

Фрагментарность нида в сагах намеренная и, безусловно, не может быть объяснена только плохой сохранностью текстов, постулируемой на основании того, что тексты нида древнее текста саги. Нид фрагментарен и в так называемых «сагах о современности» (*samtíðarsögur*)⁹⁹, записанных вскоре после описываемых в них событий и, возможно, представляющих собой рассказы очевидцев. Так, в «Саге об исландцах», написанной Стурлой Тордарсоном (1214—1284) и повествующей о событиях 1183—1262 гг., об

одном человеке говорится, что он был «способен на нид» (*níð-skað*¹⁰⁰), и в доказательство приводится семь из восьми строк хули-тельной висы, в отместку за которую совершается убийство, а груп-па людей сравнивается с разными частями кобылы (вербальный аналог культовому расчленению тотема?). Высказывалось предпо-ложение, что восьмая строка ниды не приводится автором «Саги об исландцах» по причине ее сугубой непристойности, и предприни-мались попытки реконструировать полный текст ниды. Сходная ситуация описывается в «Саге о Бьёрне» (гл. XVII), где рассказыва-ется о том, как Бьёрн сочинил о Торде нид такого оскорбительно-го содержания, что друзья Торда посоветовали ему не выносить столь отвратительное дело на альтинг. Виса Бьёрна неполная, по-тому что пять с половиной строк совсем стерты в рукописи. Эта виса приводится также в грамматическом трактате Олава Белого Скальда, но и там отсутствуют те же строки. Нет оснований ду-мать, что только скромность авторов саг или боязнь юридического преследования (висы, очевидно, содержали приведенные в текстах законов слова, за которые полагалось наказание) помешала им за-писать эти строки. По-видимому, фрагментарность нидов не обу-словлена и исключительно тем обстоятельством, что висы подвер-гались цензуре, так как потомки персонажей саги могли быть еще живы в Исландии в то время, когда была записана сага. Несомнен-но, в молчании авторов саги все эти причины играют важную роль, равно как и стремление прославить прошлое и запечатлеть достой-ные генеалогии и славные родовые традиции.

Можно предположить, однако, что главная причина, по кото-рой автор саги не приводит полностью текстов, связана с тем, что мы условно назовем «негативным сокрытием» ниды (ср. возмож-ную подмену текста ниды Торлейва). Нид целиком как замкнутое формальное единство таит опасность; он может оказаться губи-тельным для всех, входящих с ним в контакт, и, следовательно, не-гативно оценивается ими. Опасность ниды скрыта именно в цело-стности и замкнутости его строфической организации. «Разно-уровневые модели скальдической поэтики воссоединяются и взаи-модействуют в композиции всей строфы (хельминга) или висы. Композиционная замкнутость строфы определяется возрастанием жесткости каждого из ее элементов (на всех уровнях формы) от на-чала к концу. В последней строке хельминга находят свое заверше-ние все три пересекающих друг друга орнамента скальдической формы»¹⁰¹. Таким образом, виса ниды, лишенная последней стро-ки (как в «Саге об исландцах»), не представляет собой ни формаль-ного единства (так как не находит разрешения ее фонетический

орнамент), ни смыслового (так как оказывается незавершенным синтаксический орнамент, образуемый переплетенными и вставными предложениями). Следовательно, любое неполное цитирование, особенно отсечение от висы конечной строки (ср. роль конца висы в магических состязаниях, целью которых было *ad botna vísu* — «приделать дно к висе»), или прозаический пересказ, нанося урон формальной организации нида, уменьшает его действенность и опасность.

Скрытый нид, вероятно, не нуждается в преднамеренном разрушении формы, потому что при его воспроизведении может быть актуализирован лишь внешний профанический аспект восприятия, в то время как эзотерический смысл остается доступным лишь непосредственным участникам ситуации и угадывается всеми остальными только по их реакции. Такие стихи не называются в сагах нидами, так как употребление этого слова содержит побуждение к поискам скрытого смысла и, следовательно, ключ к его разгадке.

В вариативности наименований хулительных стихов в сагах также можно видеть не столько подтверждение нечеткой жанровой отграниченности нида в сознании современников, сколько проявление того же «негативного сокрытия» текста, стремление утаить от непосвященных истинный смысл, чему служит и его поэтическая форма.

Таким образом, нид, вопреки распространенному мнению, оказывается не просто функцией, не определенным образом формализованным поношением, но вполне полноправным скальдическим жанром, что выявляет его сопоставление с функционально близкими жанрами древнескандинавской словесности (заклинанием, перебранкой, сравнением мужей, состязанием в мудрости, инвективным ритуалом). В синхронии все характерные черты нида (его действенность, «темнота» содержания, архаичность языка, фрагментарность) определяются диахронией — происхождением из магии и ритуала. Генетические связи с архаичной ритуальной практикой подтверждаются ритуальными действиями, обычно сопровождающими произнесение нида. Неполная отчлененность нида от ритуально-магической архаики позволяет предполагать, что он был наиболее древним жанром скальдической поэзии, помогающим составить представление о ее первоначальной функции и, может быть, пролить свет на ее генезис. В доказательство этого углубляющего ретроспекцию предположения, сделанного на основании внутренней реконструкции жанра (допускающей использование проведенного синхронно-функционального анализа для диахронических выводов), можно привести следующие факты.

Начнем с важнейших лингвистических данных — обозначений поэта и поэзии в скандинавской традиции. Согласно наиболее вероятной этимологии¹⁰², слово «скальд» (древнеисланд. skáld ср.р.) рассматривается не как *nomen agentis*, но как *nomen actionis* (девербатив, связанный с гипотетическим общегерманским глаголом *skeldan, рефлексы которого сохраняются в древневерхненемецком skeltan, древнефризском skelda и т. д.). Таким образом подразумевается семантическое развитие от обозначения действия или его результата — «хула, оскорбление» — к обозначению безличной магической силы, в нем проявляющейся, и затем к производителю действия — «хулителю, оскорбителю» (ср. также заключение Яна де Фриса: «Весьма вероятно, что древнеисландское слово “скальд” означало “сочинитель хулительных стихов”»¹⁰³).

Сигнификативное значение слова «нид» (древнеисланд. níð) не вполне ясно, хотя этимологически родственные слова есть в большинстве древних германских языков (готск. neīr — «ненависть», древневерхненемецк. nīt — «гнев», древнеангл. nið — «ненависть, вражда»); в современных скандинавских диалектах соответствующие слова значат «оскорбление, хула, клевета, брань», что позволяет определить если не точное значение древнеисландского слова, то по крайней мере область его референции.

Этимологические факты находят подтверждение в семантическом анализе древнеисландских лексем: так, слово skáldskapr — «скальдическое мастерство» (на что впервые обратил внимание еще Гудбранд Вигфуссон¹⁰⁴) используется в древних исландских и норвежских юридических текстах в значении «стихотворная хула, поношение», а композит skáldstǫng — «скальдическая жердь» по семантике и употреблению эквивалентен описанному нами слову níðstǫng — «нид-жердь». Семантическое тождество приведенных лексем и идентичность их вторых компонентов, устанавливающих прямое равенство skáld = níð, может указывать на исконную функцию скальдической поэзии.

Данные этимологии и семантики, свидетельствующие в пользу высказанного предположения о соотнесенности нида с одним из непосредственных и собственных источников происхождения скальдической поэзии (что не исключает ее полигенетичности: в качестве прототипов, как уже говорилось, предлагались погребальные песни, гномические тексты, генеалогические перечни и т. д.¹⁰⁵), не находятся в противоречии с самооценкой традиции в скандинавской литературе. Уместно вновь напомнить эвгемерическую версию мифа о происхождении меда поэзии, известную из «Младшей Эдды», где повествуется о том, как Один добыл скаль-

дическое искусство, материализованное в мифе как напиток (этот мед «Один отдал асам и тем людям, которые умеют слагать стихи. Поэтому мы и зовем поэзию “добычей или находкой Одина”...» *Пер. О.А. Смирницкой*¹⁰⁶). Добавим, что, как известно, происхождение рунического искусства в скандинавской мифологии также возводится к Одину (ср. в «Речах Высокого» рассказ о том, как Один добыл знание рун). Наконец, в контексте «Саги об Инглингах», о которой уже шла речь в главе «Мед поэзии», генезис рунического и скальдического мастерства связывается с еще одним «самым могущественным» искусством Одина — колдовским: «...он владел искусством менять свое обличие, как хотел. Он также владел искусством говорить так красиво и гладко, что всем, кто его слушал, его слова казались правдой. В его речи все было так же складно (*mælti hann allt í hendingum* досл. — “говорил он все рифмами”), как в том, что теперь называется поэзией (*skáldskapr*). Он и его жрецы зовутся мастерами песней, потому что от них пошло это искусство в Северных Странах. <...> Всем этим искусствам он учил рунами и песнями, которые называются заклинаниями (*galdrar*). Поэтому Асов называют мастерами заклинаний (*galdrasmiðr*). Один владел и тем искусством, которое всего могущественнее. Оно называется колдовство (*seiðr*). Оно сопровождалось такой сильной *ergi*, что «мужам считалось зазорным заниматься этим колдовством, так что ему обучались жрицы» (*Пер. М.И. Стеблин-Каменского*)¹⁰⁷. Прочитированные строки напоминают и об «андрогинности» Одина, и о связи его колдовства *seiðr* и сопровождающей его *ergi* с нидом, и о том, что поэзия, искусство которой «пошло в Северных Странах» от Одина и его жрецов, обозначается в саге словом *skáldskapr* (скальдическая = хулительная поэзия).

Нельзя оставить без внимания и упоминание в едином контексте саги, знаменательно объединяющем все три искусства Одина — скальдическое (= хулительное?), руническое и колдовское, — о тех заклинаниях (*galdrar*), которыми Один учил своим искусствам. В представлении Снорри, насколько можно о нем судить по приведенной цитате из «Саги об Инглингах», генетическая связь скальдической поэзии с заклинаниями несомненна. Эта связь опосредована эддическим гальдралагом, который может быть представлен в качестве формального, функционального и семантического «промежуточного звена». О том же свидетельствует и проведенный в этой главе синхронно-функциональный анализ заклинаний, давший возможность заметить и их повышенную формализованность, обеспечивающую действенность, и их волюнтаривность. При полном функциональном тождестве за-

клиний рассмотренному нами, возможно, древнейшему скальдическому жанру — ниду последний отличается от них, условно говоря, на один дифференциальный признак: как и заклинание, он и ситуативно обусловлен, и направлен на определенную ситуацию, но включает ее словесное выражение. Однако вербализуется в ниде не реальная, но желательная ситуация, из чего следует его содержательная (функционально обусловленная) фиктивность. Своей фиктивностью нид отличается от всех жанров скальдической поэзии, дающих словесное воплощение действительным ситуациям, т. е. изменяющим функцию с волюнтаривной на коммуникативную.

Сказанное ни в какой мере не должно восприниматься как попытка наметить пути возникновения скальдической поэзии или как желание отнести ее зарождение к определенному жанру. Более того, неизвестно, насколько близок к истине был (или с его ученым эвгемеризмом хотел быть) Снорри, говоря о происхождении скальдической поэзии (*skáldskapr*) со всеми коннотациями этого слова, и насколько вообще, опираясь на мифологию или сагу, можно судить о началах поэтического искусства. Тем не менее для нас эти свидетельства ретроспекции «изнутри культуры» имеют особенную ценность, так как дополняют внутреннюю реконструкцию древнескандинавского ниды, с которым связана и история скальдической поэзии, а может быть, и ее истоки.

Примечания

- 1 *Noreen E.* Om niddiktning. Studier i fornvästnordisk diktning, II. Uppsala universitets årsskrift, 1922 (Filosofi, språkvetsenskap och historiska vetenskaper, 4. Uppsala, 1922); *Almqvist B.* Norrön niddiktning. Traditionshistoriska studier i versmagi. Bd. I. Nid mot furstar. Bd. II. 1–2. Nid mot missionärer. Senmedeltida nidtraditioner. Uppsala, 1965, 1974 (Nordiska texter och undersökningar. XXI. XXII).
- 2 Den norsk-islandske skjaldedigtning. B : Rettet tekst. Bd. II / Udg. ved Finnur Jónsson. 2 udg. København, 1973 (B). См. тематический указатель. S. 609.
- 3 *Guelpa P.* Le concept de «nith» á partir de Bjarnarsaga Hitdoelakappa // Études Germaniques. 1983. № 4. P. 412–458.
- 4 Norges gamle love indtil 1387. 1 / Udg. R. Keyser, P. A. Munch, G. Storm, E. Herzberg. Christiania, 1846. S. 70.
- 5 *Brunner H.* Deutsche Rechtsgeschichte. 2. Aufl. München; Leipzig, 1906. Bd. II. S. 220–249.

- 6 Grágás. Íslændernes Lovbog i Fristatens Tid / Udg. efter det kongelige Bibliotheks Haandskrift og overs. af Vilhjálmur Finsen. 2. København, 1852; repr. Odense, 1974. S. 392.
- 7 Здесь и далее тексты скальдических стихов цит. по изданию Финнура Йонссона (см. примеч. 2).
- 8 Здесь и далее поэтический перевод С.В.Петрова цит. по: Поэзия скальдов / Изд. подг. С.В.Петров, М.И.Стеблин-Каменский. Л.: Наука («Литературные памятники»), 1979. С. 31.
- 9 Перевод С.С.Масловой-Лашанской цит. по: Saga об Эгиле // Исландские саги. М., 1956. С. 177.
- 10 Здесь и далее (за исключением специально оговоренных случаев) тексты исландских саг цит.: Íslendinga Sögur og Þættir / Ritstjórar: Bragi Halldórsson et al. (Svart á Hvítu). Reykjavík, 1987. Bd. I. Bls. 452.
- 11

skyldi	gjalda	/ Gunnhildr	: gjalda
landföss	grandat	/ landrekstr	: grandat
bönd	höndum		:
ron	hönnum	/ ungr	: launat
- 12 В обеих строках аллитерируют «g» и «l».
- 13 *Sigurður Nordal*. Átrúnaður Egils Skallagrímssonar // *Skírnir*. 1924. № 97. Bls. 159; *Vries J. de*. Altgermanische Religionsgeschichte. 2. Aufl. Berlin, 1957. Grundriss der germanischen Philologie. 12:2. S. 357.
- 14 Landnámabók. Íslands. København, 1925. S. 139.
- 15 *Olsen M.* Norrøne studier. Oslo, 1938. S. 12–21.
- 16 *Стеблин-Каменский М.И.* Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 15.
- 17 *Lindquist I.* Galdrar. De gamla germanska trollsångernas stil // Göteborgs Högskolas Årsskrift. Göteborg, 1923. Bd. I. S. 119–156. *Nerman B.* Arkeologisk datering av Lister- och Listerbystenarna // *Fornvännen*. 1953. № 48. S. 179–199.
- 18 Sneglu-Halla þáttir. Bd.III. Bls. 2213.
- 19 Saxonis Gesta Danorum / Primum a C. Knabe et B. Herrmann recensita; Recognoverunt et ed. J. Olrik, H. Ræder. Hauniae, 1931. S. 239.
- 20 Saga об Инглингах // Снорри Стурлусон. Круг Земной / Отв.ред. М.И.Стеблин-Каменский. М.: Наука («Литературные памятники»), 1980. С. 15.
- 21 Поэзия скальдов. С. 49.
- 22 Norges gamle love... S. 70.
- 23 Njáls saga // Íslendinga Sögur. Rangainga Sögur / Guðni Jónsson gaf út. Íslendingasagnaútgáfan. Reykjavík, 1947. Bls. 290.
- 24 Norges gamle love... S. 57.
- 25 Olkofra þáttir / Jón Jóhannesson gaf út. (Íslensk Fornrit. XI). Reykjavík, 1950. Bls. 91.
- 26 Fóstbræðra saga / Björn K. Þórolfsson, Guðni Jónsson gáfu út. (Íslensk Fornrit. VI). Reykjavík, 1943. Bls. 240.

- 27 Vatnsdœla saga. Íslendinga Sögur... Bd. III. Bls. 1884.
- 28 Saxonis Gesta Danorum... S. 114.
- 29 Njáls saga. Bls. 295. О нидинге см. также: *Ström F.* On the Sacral Origins of Germanic Death Penalties. Lund, 1942. P. 57–67.
- 30 Flateyjarbók. En samling af norske konge-sagaer. Christiania, 1860. Bd. I. S. 225.
- 31 Njáls saga... Bls. 268.
- 32 Egils saga Skalla-Grímssonar / Sigurður Nordal gaf út. (Íslenzk Fornrit. II). Reykjavík, 1933. Bls. 158.
- 33 Olai Petri Svenska Krönika / Utg. G.E. Klemming. Stockholm, 1860. S. 50.
- 34 Hednalagen. Sveriges Litteratur / Utg. C.I. Ståhle. Stockholm, 1968. Bd.I S. 21.
- 35 Концепция авторства в древнескандинавской литературе разработана М.И. Стеблин-Каменским и отражена в следующих его трудах: Культура Исландии. Л., 1967; Историческая поэтика. Л., 1978; Древнескандинавская литература. М., 1979; Становление литературы. Л., 1984.
- 36 *Malinowski B.* Argonauts of the Western Pacific. L., 1932. P. 432.
- 37 Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von Gustav Neckel. Heidelberg, 1927. Перевод на русский язык, выполненный А.И. Корсуном, цит. по: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975.
- 38 Grágás... S. 392.
- 39 *Макаев Э.А.* Язык древнейших рунических надписей. М., 1965. С. 100.
- 40 Króka-Refs saga / Jóhannes Halldórsson gaf út. (Íslenzk Fornrit. XIV). Reykjavík, 1959. Bls. 134.
- 41 Сага об Инглингах. С. 14.
- 42 Исследование понятия, обозначаемого древнеисландским словом *seiðr*, и контекстов, в которых это слово встречается, см.: *Strömbäck D.* Sejd. Textstudier i nordisk religionhistoria. Stockholm, 1935 (Nordiska texter och undersökningar. V.).
- 43 Hrafnkels saga Freysgoða / Jón Jóhannesson gaf út. (Íslenzk Fornrit. XI). Reykjavík, 1950. Bls. 126.
- 44 *Noreen E.* Om niddiktning. S. 37.
- 45 *Clover C. J.* The Germanic Context of the Unferþ Episode // *Speculum*. 1980. Vol. 55, № 3. P. 457–459.
- 46 *Chambers R. W.* Beowulf: An Introduction to the Study of the Poem. Cambridge, 1921. P. 28–29.
- 47 Örvar-Odds saga // Íslendinga Sögur. Fornaldarsögur Norðurlanda. Guðni Jónsson gaf út. Íslendingasagnaútgáfan. Reykjavík, 1954. Bls. 310–321.

- 48 Сага о сыновьях Магнуса Голоногого // Снорри Стурлусон. Круг Земной. С. 492.
- 49 Labov W. Rules for Ritual Insults. Language in the Inner City. Philadelphia, 1975; Elton W. Playing the Dozens // American Speech. 1950. Vol. 25. P. 230–233; кроме того, подробную библиографию приводит Р. Эллиот: Elliot R.C. The Power of Satire: Magic, Ritual, Art. Princeton, 1960. P. 49–99.
- 50 Сага о сыновьях Магнуса Голоногого // Снорри Стурлусон. Круг Земной. М., 1980, С. 492.
- 51 Bax M., Padmos T. Two Types of Verbal Dueling in Old Icelandic: the Interactional Structure of the Senna and the Mannjafnaðr in Hábarðsljóð // Scandinavian Studies. 1983. Vol. 55. P. 149–174.
- 52 Об автокоммуникации см.: Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. VI. С. 227–243.
- 53 Стеблин-Каменский М.И. Апология смеха // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 169.
- 54 Noreen E. Om niddiktning... S. 41.
- 55 Þorvalds þáttur víðförla // Íslendinga Sögur og Þættir. Bd. III. Bls. 2329.
- 56 Kristnisaga. Þáttur Þorvalds ens víðförla. Þáttur Ísleifs biskups Gizurarsonar. Hungrvaka / Hrsg. von B. Kahle. (Altnordische Saga-Bibliothek. XI). Halle/Saale, 1905. S. 11.
- 57 Þáttur Þorvalds ens víðförla // Kristnisaga. Þáttur Þorvalds ens víðförla. Þáttur Ísleifs biskups Gizurarsonar. Hungrvaka / Hrsg. von B. Kahle. (Altnordische Saga-Bibliothek. XI). Halle/Saale, 1905. S. 74.
- 58 Ibid. S. 74.
- 59 Kristnisaga. S. 12.
- 60 Þorvalds þáttur víðförla // Íslendinga Sögur og Þættir. Bd. III. Bls. 2329.
- 61 Þáttur Þorvalds ens víðförla. S. 78.
- 62 Ср. употребление аллитерационной коллокации *gækir ok reknir* в стихотворной языческой формуле клятвенного обещания мира *Tryggðarmál*, сохранившейся в «Саге о битве на пустоши» и в «Саге о Греттире» и возникшей еще в Норвегии до колонизации Исландии.
- 63 Sørensen P.M. The Unmanly Man. Concepts of Sexual Defamation in Early Northern Society. Odense, 1983. P. 55.

64
 Ryðfjónar gekk reynir
 randa suðr á landi
 beðs í bænar smiðju
 Baldrs sigtólum halda;
 siðreynir lét síðan
 snjallr morðhamar gjalla

В Тангбранда направил
 Воин меч свой острый
 Далеко на юге.
 Воин могучий Гудлейв
 Ветриди Скальду
 Молот смерти обрушил

hauðrs í hattar steðja
hjaldrs Vetrliða skaldi.

(B I 166)

На основу шлема,
Как на наковальню.

(Поэтический перевод А.И. Корсуна
цит. по: *Исландские саги*. М.,
1956. С. 618).

- 65 Ygg bjalfa mun Ulfi
Endils of boð senda
(mér's við stála stýri
stugglaust) syni Ugga,
at gnýskúta Geitis
goðvarg fyrir argan,
þanns við rogn of rignir,
reki hann, en vér annan.

(B I 127)

Ульву, сыну Угги,
Говорю я, воин:
Пусть он дружбе верит.
Пусть богов гонитель,
Недруг их трусливый,
Будет Ульвом сброшен
С кручи. Я другого
В пропасть сброшу тоже.

(Там же. С. 619).

- 66 *Almqvist B.* Nid mot missionärer. Senmedeltida nidtraditioner // *Norrön niddiktning. Traditionshistoriska studier i versmagi.* Uppsala, 1974. Bd. II. S. 110.
- 67 Пер. В.П. Беркова цит. по: *Сага о Ньяле* // *Исландские саги*. М., 1956. С. 622.
- 68 *Grettis saga* // *Íslendinga Sögur og Þættir*. Bd. II. Bls. 976.
- 69 *Grágás*. 1b. S. 183.
- 70 *Ibid.* 2. S. 390.
- 71 *Jónsbók*. Kong Magnus Hakonssons Lovbog for Island / Udg. ved. Ó. Halldorsson. København, 1904; repr. Odense, 1970. S. 66.
- 72 *Egilsson Jón*. Biskupa-annalar Jóns Egilssonar með formála at hugagreinum og fylgiskjöllum eptir Jón Sigurðsson. Kaupmannahöfn, 1856. Bls. 15–136 (*Safn til söger Islands og islenzkra bókmenta*. I).
- 73 Тексты примеров из «Саги о Гисли» цит. по: *Gísla saga Súrssonar* / Björn K. Þórólfsson gaf út // *Vestfirðinga sögur. (Íslenzk Fornrit. VI)*. Reykjavík, 1943. Bls. 1–118. Kap. II. Kap. XV.
- 74 *Holtmark A.* Studies in Gísla saga. (*Studia Norvegica. Ethnologica et Folkloristica*, II, 6). Oslo, 1951. P. 4–34.
- 75 *Bjarnar saga Hítðœlakappa* / Sigurður Nordal, Guðni Jónsson gáfu út // *Borgfirðinga sögur. (Íslenzk Fornrit. III)*. Reykjavík, 1938. Bls. 154–155.
- 76 *Huisinga J.* Homo Ludens / Trans. R.F.C. Hull. L., 1949. P. 105.
- 77 *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 59.
- 78 *Finnur Jónsson*. Den oldnorske og oldislandske litteraturhistorie. 2 udg. København, 1920. Bd. I. S. 629.
- 79 *Almqvist B.* *Norrön niddiktning*. Bd. I. S. 15–35, 199–205.
- 80 *Стеблин-Каменский М.И.* Культура Исландии. С. 105.
- 81 *Сага о Магнусе Добром* // *Снорри Стурлусон. Круг Земной*. С. 388.

- 82 *Reichardt K.* Die Entstehungsgeschichte von Egils Hofuðlausn // *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur.* 1929. Bd. 66. S. 267–272; *Hollander L.M.* Some Observations on the Head-Ransom Episode in the Egilssaga // *Acta Philologica Scandinavica.* 1938. Bd. 12. S. 307–314.
- 83 *Niedner F.* Egils Hauptlösung // *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur.* 1920. Bd. 57. S. 97–122; *Wieselgren P.* Die Hofuðlausn als Aðalsteinsdrápa // *Ibid.* 1930. Bd. 67. S. 122–127.
- 84 *Vigfússon G.* On the word rúnhenda or rímhenda and the introduction of rhyme into Iceland // *Transactions of the Philological Society.* 1865. P. 200–217.
- 85 *Fritzer J.* Ordbog over det gamle norske Sprog. 4. Udg. Oslo; Bergen; Tromsø, 1973. Bd. I. — «geit». S. 573–574.
- 86 *Porleifs páttur jarlsskálds.* Bd. III. Bls. 213–229.
- 87 *Ibid.* Bls. 219.
- 88 *Oddr Snorrason.* Saga Óláfs Tryggvasonar af Oddr Snorrason Munk / Udg. af Finnur Jónsson. København, 1932. S. 71.
- 89 Справедлива, вероятно, гипотеза исландского ученого Йонаса Кристианссона о том, что содержание этого отрывка опирается на вису из «Саги о людях из Сварвардаля» (*Svarfdœla Saga. Eyfirðinga sögur / Jónas Kristjánsson gaf út. Íslenzk Fornrit. IX. Reykjavík, 1956. S. 127–211*) (Poku sék upp við ekka / oss hlífir sjá drífa / kols, at Klaufahváli, / kornél gróit vélum — *B II 221*), содержание которой связано с описанием зловещего предзнаменования.
- 90 *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.* М., 1988. С. 18.
- 91 Там же. С. 58.
- 92 Сага об Эгиле // *Исландские саги.* М., 1956. С. 163.
- 93 *Markey T.* Nordic níðvísur. An instance of ritual inversion? // *Medieval Scandinavia.* 1972. Vol. 5. P. 7–18.
- 94 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 381.
- 95 *Иванов В.В.* К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // *Труды по знаковым системам.* Тарту, 1977. Т. VIII. С. 52.
- 96 *Lieberman A.* Germanic “Sendan” to Make Sacrifice? // *Journal of English and Germanic Philology.* 1979. Vol. 27. № 4. P. 473–488.
- 97 *Снорри Стурлусон.* Круг Земной. С. 9–10.
- 98 *Høst G.* Runer. Vare eldste Norske runeninnskrifter. Oslo, 1976. S. 29.
- 99 *Sigurður Nordal.* Sagalitteraturen // *Nordisk kultur.* Stockholm; Oslo; København, 1953. Bd. 8. S. 256.

- 100 *Sturlunga saga* / Kristján Eldjárn *et al.* gáfu út. Reykjavík, 1946. Bd. I. Bls. 87ff.
- 101 *Смирницкая О.А. Стих и язык древнегерманской поэзии. Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1988. С. 382.*
- 102 *Steblyn-Kamenskij M.I. On the Etymology of the Word skáld // Afmælisrit Jóns Helgasonar. Reykjavík, 1969. P. 421–430.*
- 103 *Vries J. de Altnordisches etymologisches Wörterbuch. Leiden, 1961. S. 498.*
- 104 *Vigfusson G., Cleasby R. An Icelandic-English Dictionary. Oxford, 1871. P. 541.*
- 105 Взгляду на поэзию скальдов как на собственное порождение скандинавской культуры противопоставляются многочисленные гипотезы заимствования, поддерживаемые в таких недавних работах, как: *Turville-Petre G. Scaldic Poetry. Oxford, 1976; Mackenzie B. On the relation of Norse Scaldic Verse to Irish Syllabic Poetry // Specvlvm Norroenum: Norse Studies in memory of Gabriel Turville-Petre / Ed. U.Dronke et al. Odense, 1981. P. 337–356.*
- 106 *Младшая Эдда / Пер. О.А.Смирницкой, отв. ред. М.И.Стеблин-Каменский. Л.: Наука («Литературные памятники»), 1970. С. 60.*
- 107 *Saga об Инглингах. С. 13.*

Любовная поэзия: мансёнг

*Сия насеста сокала
села вдаль от скальда.
Лумы лба молиа я
Бросить из-под брови.
Ныне ж скальд тоскует
И от скорби вскоре
Мыс промеждубровный
Молча сунет в шубу.*

Эгиль Скаллагримссон
(Пер. С.В.Петрова)

КАК И ПРОИСХОЖДЕНИЕ слова «нид», этимология древнеисландского термина «мансёнг» — *mansongr* теряется в глубочайшей древности: первый компонент *maп* — архаизм и поэтизм, вероятно, значит «пленник, раб» (ср. древневерхнемецк. *malahoubit* — «голова раба»), затем «рабыня, женщина»; второй компонент *songr* — «песнь». Семантика этого слова тоже не вполне ясна. Начиная с Теодора Мёбиуса, давшего в прошлом веке обстоятельную каталогизацию материала, мансёнгом называется «любовное стихотворение»¹. В до сих пор остающемся единственным исследованием этого жанра — книге, написанной в начале века Б.И.Ярхо, — мансёнг трактуется как «девичья песнь»². В последних трудах о скальдах, так или иначе упоминающих мансёнг, подразумевается, что это «любовная лирика», генезис которой связывается с влиянием провансальской поэзии. Напротив, М.И.Стеблин-

Каменский, отрицая наличие «любвонной лирики» в эпоху, к которой относится поэзия скальдов, определяет значение термина как нечто, сказанное о «женщине в ее эротическом аспекте».

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

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

обольщать их и получать от них удовольствие». Далее в саге добавляется, что епископ Йоун «не желал слушать и не позволял слушать (другим) поэмы (песни) мансёнга или висы (*mansǫngskvæði* еда *vísur*)». Приведенные контексты интересны, помимо прочего, и тем, что проливают свет на содержание мансёнга (ср. его отождествление с любовной лирикой Овидия), и непосредственно относят его к сфере поэзии, причем именно скальдической: *mansǫngskvæði* — «поэмы (песни) мансёнга» так же неприятны епископу, как и *vísur* («висы»), т. е. вообще все стихи скальдов.

Под заголовком «О поэзии» раздел, касающийся мансёнга, помещен в рукописи (*Konungsbók*, § 258) древнеисландского собрания законов «Серый Гусь»: *ef maðr yrkir mansǫng um konu, ok varðar skóggang* — «если человек сочиняет мансёнг о женщине, то объявляется вне закона». Наказание, предусмотренное за сочинение мансёнга, приравнивает его к ниду, о котором идет речь в том же разделе главы «О поэзии». Мансёнг вместе с нидом оказываются, таким образом, единственными поэтическими сочинениями, преследующимися законами. О проявленной скандинавскими судейниками враждебности к мансёнгу, которую едва ли можно объяснить исключительно непримиримостью христианской морали к восходящей к язычеству любовной поэзией, свидетельствуют и контексты «саг об исландцах». Например, в «Саге об Эгиле» говорится: «...Эльвир Хнува увидел Сольвейг, и она сделалась для него желанной <...> Тогда Эльвир сочинил много поэм (песней) мансёнга (*mansǫngskvæði*). Так сильно Эльвир любил Сольвейг, что забросил походы». Вскоре после этого «братья Сольвейг напали на Эльвира Хнуву в его доме и хотели убить». Во второй главе «Саги об Эгиле», которой принадлежат процитированные строки, предположительно повествуется о событиях 868 г. Следовательно, не исключено, что в данном случае мы имеем дело с наиболее ранним из известных нам по древнескандинавским текстам указанием на сочинение мансёнга, поэтическая форма которого (*mansǫngskvæði*) и «повинность смерти» его создателя уже здесь не оставляют сомнений.

Все последующие упоминания мансёнга в сагах также сопровождаются рассказами о тех преследованиях, которым подвергались их авторы. В «Саге о Халльфреде» (в гл. III, предположительно рассказывающей о событиях 970 г.) сказано: «Потом Ингольв сочинил драпу мансёнга (*mansǫngsdrápu*) о Вальгерд. Оттар (ее отец) очень разгневался и потребовал, чтобы Ингольв немедленно женился на его дочери. Получив отказ, он добился того, чтобы Ингольв был объявлен на тинге «лишенным мира» (ср. наказание,

предусмотренное за сочинение нида). О том же эпизоде, вероятно, идет речь и в «Саге о людях из Озерной долины» (гл. XXXVII): «Ингольв сочинил висы мансёнга (mansöngsvísur) о Вальгерд и сказал (их) потом». Стихи, исполненные Ингольвом, не приводятся ни в одной из саг, тем не менее их формальное строение определяется обоими контекстами совершенно однозначно — мансёнг соотносится с основными структурными формами скальдической поэзии: драпой и висой, ее минимальной составной частью.

Эти структурные характеристики мансёнга не единичны в древнеисландской прозе. О драпе идет речь в почти «юридическом» контексте «Пряди о Пивном Капюшоне», где сказано, что ее автору, законоговорителю Скафти Тороддссону (1004—1036) придется выиграть много тяжб, прежде чем он окажется в состоянии возместить ущерб, нанесенный драпой мансёнга (mansöngsdrápa) о жене его родственника Орма. Отметим, что из всей поэзии Скафти не сохранилось ничего, кроме одного четверостишия духовного содержания; впрочем, это необязательно связано с его репутацией сочинителя мансёнга.

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

грозящей его автору каре. Однако, несмотря на характерный для саги лаконизм, а в данном случае, может быть, и намеренное умолчание, этот рассказ не в состоянии скрыть главной черты мансёнга, определяющей все остальные и делающей явной причину, по которой его сочинитель заслуживал наказания в глазах конунга и его современников.

Враждебность к мансёngu и родовых саг, и скандинавских судебников, скорее всего отражающую исконное мировоззрение и не исчерпывающуюся христианским осуждением любовной поэзии (как в «сагах о епископах»), объясняли по-разному. Высказывалось предположение, что сочинение любовных стихов бросало тень на репутацию той, на кого они были направлены⁴. В этом случае мансёнг приравнялся к посещениям охраняемой женщины и преследовался законами, потому что наносил урон ее доброму имени. Это объяснение плохо согласуется с приведенным рассказом о мансёнге Оттара, так как предполагает, что намерение Олава наказать скальда продиктовано заботой о репутации Астрид в то время, когда она еще не была знакома со своим будущим мужем. Может быть, опасность мансёнга и, следовательно, суровая кара за него связаны с боязнью, что он мог подействовать на адресата как приворот, т. е. как магическое средство⁵. Приписывание магической действительности мансёngu, очевидно, коренилось в представлении о том, что это не простая речь (*sundrlaus orð*), а поэзия, «связанные слова» (*bundit mál, samföst orð*), т. е. выраженное в стихах приравнялось к реальному осуществлению желаемого⁶.

Скальд был наделен особой, почти магической властью вызывать дар в ответ на свои стихи (аналогичной императивности дарения в ритуале потлача⁷). Как всякая хвалебная скальдическая песнь, драпа мансёнга тоже требует ответного дара от той, кому она адресована. Конунг платит за свою драпу, даруя скальду жизнь (ср. название поэмы Оттара *Höfuðlausn* — «Выкуп головы»), Астрид дает ему за мансёнг кольцо (известны импликации этого слова в древнескандинавской традиции⁸). Ожидание этого дара и его обычность в ответ на мансёнг подтверждаются также примером «Саги о побратимах», где говорится, что скальд Тормод, сочинивший висы мансёнга (*mansöngsvísur*), получил не только кольцо, но еще и прозвище «Скальд Чернобровой» (*Kolbrúnarskáld*). Это прозвище было связано с именем девушки, которой он посвятил свои хвалебные стихи (*lófkvæði*) под названием «Висы о Чернобровой» (*Kolbrúnarvísur*). Мансёнг так понравился Кольбрун, что, когда Тормод захотел пересочинить его, адресовав другой женщине, она явилась ему во сне и пригрозила наслать слепоту. После того как

угроза была исполнена, скальду пришлось восстановить мансёнг в его первоначальной форме — так этот своеобразный аналог *chanpon de change* оказался невозможным в Исландии.

В не скрываемой сагами благосклонности адресата мансёнга, неизменно завоевываемой скальдом благодаря поэзии, и состоит его постоянная, не смягчаемая временем вина, искупить которую в глазах остальных можно лишь ценой собственной жизни или сочинением других стихов (в случае Оттара — хвалебного «Выкупа головы», «отменяющего» действительность первой драпы). Итак, главное в мансёнге — это его безошибочная действительность, сохраняющаяся на всем протяжении истории и объясняющая враждебность к нему и скандинавских судебныхников, и родовых саг.

Пример магической действительности мансёнга даст единственный во всем корпусе древнескандинавской литературы контекст, когда однозначное указание на этот жанр сопровождается цитированием скальдической висы. В «Саге об Эгиле» (гл. *LVI*) рассказывается о том, что Эгиль, поселившись после смерти брата Торольва у своего друга Аринбьёрна, где жила и вдова Торольва Асгерд, стал очень печален и часто сидел, понутив голову. Однажды он сказал такую вису (№ 23):

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

(*BI 45, 14*)

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

Аринбьёрн спросил Эгиля, «о какой это женщине он сочинил мансёнг (*ortí mansöng um*), и прибавил: «Ты, наверное, спрятал ее имя в этой висе». Тогда Эгиль произнес другую строфу о том, что редко скрывает в стихах имя женщины⁹, оттого что искусные в поэзии люди все равно догадаются (виса № 24), а после этого в знак выражения дружбы, как об этом говорится в саге, назвал Аринбьёрну имя Асгерд и упомянул о своем желании жениться на ней. Далее в той же главе рассказывается о сватовстве Эгиля, помолвке и его женитьбе на Асгерд.

Заслуживают комментария строки второго хельминга строфы Эгиля: *berg-óneris foldar faldr*, где имя Асгерд, о которой сочинен мансёнг, скрыто при помощи особой скальдической техники. В «Языке поэзии», второй части «Младшей Эдды», она называется

ofljóst (букв. «слишком ясной», см. подробнее главу о поэтическом языке) и состоит в начальной субституции компонентов слова омонимами и последующей замене каждого из них его синонимом: [«земля» (fold) + «великан» (berg-Ónarr) = «гора» = «скалистый хребет» (áss)] + [«головной убор» (faldr) = «головной убор» (gerða)] = áss + gerða = Ásgerðr (Асгерд)¹⁰, или Онерир = Тор; Berg-Ónerir = «Тор горы» = Торольв; + fold («земля, пашня») = fold Bergónæris («земля, пашня Торольва») = Асгерд. Согласно второму толкованию, этот прием употреблен здесь *sensu obsceno*¹¹. В любом случае в ofljóst оказывается важным упомянуть не столько имя женщины, сколько имя, условно говоря, «соперника» скальда — погибшего мужа Асгерда Торольва (уместно напомнить, что в свое время Эгиль не явился на их свадьбу — см. гл. XLII). Знаменательно, что этот уникальный во всей литературе случай прямого называния мансёнгом процитированной в саге скальдической висы свидетельствует о намеренном желании (вербальное выражение которого составляет предмет следующей строфы) ее автора зашифровать важнейшее для него имя. Конечно, проще всего было бы объяснить это, сославшись и на судебные запреты, и на боязнь Эгиля обидеть родственника Асгерда Аринбьёрна, «бросив тень на ее репутацию», и т. д. Однако если техника ofljóst не случайно называется «слишком ясной» и не столько утаивает, сколько привлекает внимание, возможно и менее очевидное предположение. Обусловленное негативной оценкой окружающих зашифровывание имени женщины в мансёнге, может быть, представляет собой своеобразный атавизм, который генетически связан с потребностями словесного табуирования в восходящих к любовной магии ритуальных текстах, чему не противоречит и возможная обценность ofljóst.

Генетическим родством с магией, вероятно, объясняется и сохранение мансёнгом магической, прагматической задачи. Сугубая утилитарность стихов Эгиля состоит в том, чтобы получить в жены явно не склонную к этому браку Асгерд, о чем также говорится в саге. Прагматическая функция оказывается в данном случае значительно важнее коммуникативной задачи, решаемой при помощи прозаического комментария, где раскрывается намерение скальда и, главное, имя женщины. Этой прагматичностью мансёнга полностью отрицается любое подобие словесной экспрессии, не говоря уже об эстетике, — изображение чувства отсутствует, но лишь подразумевается констатацией вполне определенной актуальной ситуации. Имплицитность изображаемого мансёнгом переживания родственна выражению аффектов действием в древнескандинавской прозе. Как и в сагах, где внутренние мотивы пове-

дения становятся очевидными благодаря их последствиям, т. е. поступкам, в стихах Эгиля о чувствах можно судить лишь с внешней стороны их проявления, т. е. по особенностям поведения скальда в конкретной ситуации. Внутриситуативность висы Эгиля тоже обусловлена непосредственным контекстом, в котором «любовный мотив» (вернее было бы назвать его мотивом «сватовства») играет явно подчиненную роль. Несравненно важнее изъявление дружбы, и именно другу произносит Эгиль свой мансёнг. Не противоречит этому ни микроструктура висы, объектом изображения которой является не женщина, но сам скальд, озабоченный своим самоутверждением, ни макроструктура всей саги — создается впечатление, что брак с Асгерд служит только средством мотивации вечной вражды Эгиля с конунгом Эйриком Кривая Секира.

Итак, несмотря на то что единственные стихи, оцененные сагой как мансёнг, весьма далеки от привычной европейской «любовной лирики», можно, подытожив уже известное, попытаться дать его определение. Мансёнгом мы будем считать скальдический жанр, находящий формальное выражение в драпе или отдельной висе, с доминирующей прагматической (восходящей к магической) функцией и с содержанием, обусловленным выражением (или констатацией) скальдом его чувства к женщине.

Данному на основании проанализированных контекстов определению даже в самых общих чертах соответствует лишь незначительная часть сохранившегося поэтического корпуса (всего около 50 вис). Почти все эти висы (за исключением восьми в королевских сагах и двух в «Саге о людях с Песчаного Берега»), составляющие дошедшую до нас скальдическую «любовную» поэзию, встречаются в так называемых сагах о скальдах: «Саге о Халльфреде», «Саге о Гуннлауге», «Саге о Бьёрне» и «Саге о Кормаке». В основе сюжетов этих саг лежит идентичная модель: соперничество двух скальдов. Взаимная агрессия вербализуется в висах, в содержании которых изъявление чувства к женщине не всегда отделяется от хулы по отношению к сопернику. Термин мансёнг используется в «сагах о скальдах» всего один раз — в «Саге о Халльфреде» (в рукописи *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta*) и не сопровождается цитированием скальдической висы, причем отсутствие поэтического текста специально оговаривается: «Когда Халльфред проснулся утром, он произнес несколько вис, которые нет нужды помещать здесь, с мансёнгом Кольфинне и непристойными словами в адрес Гриса» (ее мужа). Скальдические висы, известные по другой рукописи (*Möðruvallabók*) «Саги о Халльфреде», не классифицируются как мансёнг, однако включены сагой в тот же эпизод (описание

встречи Халльфреда с Кольфинной в отсутствие Гриса) и вполне заслуживают комментария, данного им сагой:

№ 18

«Смрадной пот от Гриса
Покрыв на коже ложа
— Душно ей, чуть дышит —
Льдины рук осину.
Ран перины клонит
Рядом с жарким смрадом,
Что в заливе лебедь,
Льном повиту выю»
— *Хвалю я нрав светлых женщин.*

№ 19

«Чайкою качаясь,
Чибис воня чивой
Прет дорогой влаги,
Прежде влезет, нежели
Сей серпов тупитель
Подлый, дабы подле
Хлин колец на ложе
Лечь гнилым поленом».

(Пер. С.В.Петрова дан в кавычках.)

Приведенные висы Халльфреда были произнесены в ситуации, потребовавшей два века спустя исполнения альбы в Провансе и Tagelied — в Германии: в сцене расставания на заре. Предвосхищаются, казалось бы, те же мотивы (свидания, пробуждения, разлуки) и те же персонажи, вплоть до напоминающего об опасности «ночного стража»: в «Саге о Халльфреде» его роль отдана пастуху (smalamaðr), предупреждающему о возвращении Гриса. Не нуждается в доказательстве, однако, то, что висы Халльфреда имеют столько же общего с континентальными жанрами, сколько его sílafullr fúlmár (букв. «зловонная чайка, набитая селедками») с жаворонками и соловьями альбы. Бросается в глаза и диаметрально противоположность отношений соперников в скальдической поэзии по сравнению с континентальной: право на ревность имеет только скальд, считающий, что у него отняли принадлежащее ему по праву. Как было справедливо замечено Б.И.Ярхо, «страх приущ трубадуру, посягающему на чужое, но не скальду, стремящемуся вернуть свое»¹². Позорящие, высмеивающие, поносящие висы Халльфреда, чья главная цель, безусловно, состоит в оскорблении соперника, были бы близки к ниду, если бы не выраженная в них совершенно однозначно хвала, пусть и весьма ироническая.

Тема этих вис, вполне обычная для скальдического мансёнга, дает неограниченные возможности и для более лестных, чем у Халльфреда, похвал, вновь чередующихся с издевками и поношениями. Если Халльфред во всеуслышание заявляет, что «содрал ослиную шкуру со свиньи Гриса» (имя Грис значит «поросенок»), то герой «Саги о Бьёрне» в висах, обращенных к Оддню по прозвищу Eykyndill — «Светоч Острова» (и награждающих ее эпитетами orðsæll — «счастливая на слова», snotr — «умная», nyr —

«способная, достойная» и т. д.), называет своего соперника Торда «трусливым парнем»:

№ 3

«Умная женщина приказывает трусливому парню — *носителница жара Рейна* (= женщина) не *несправедлива* — идти очищать от навоза овечий загон. Прекрасная Хлёкк огня отмени Рёккви (= женщины), по прозвищу Светоч Острова, просит меня скорее выйти к ней в сени».

№ 5

«Вдыхает Светоч Острова и, счастливая на слова, хочет поговорить — *прекраснее всех говорит печальная женщина* — немного со мной. Но слова земли кубка (= женщины) приходит подслушивать маленький парень, и прячется, и садится поодаль».

Вероятно, наличие в скальдической поэзии вис подобного содержания дало основание некоторым исследователям определить мансёнг как «эротическое оскорбление»¹³, но не побудило, насколько известно, до сих пор никого поставить вопрос о соотношении двух скальдических жанров — мансёнга и нида. Между тем их сопоставление подсказано многочисленными свидетельствами древнескандинавской культуры: данными судебников, которые запрящают эти два жанра, объединяя их в одной главе «О поэзии» и требуя за них идентичное наказание — объявление вне закона; традицией саг, приводящих хулительные и любовные стихи, не называя их «нидом» и «мансёнгом», или, напротив, не сопровождающих эти термины цитированием стихов и т. д. К сказанному нужно прибавить и семантическую близость двух жанров, насколько можно о ней судить по приведенным висам. Мансёнг — такая же вербализация агрессии, как и нид, его цель так же состоит в утверждении скальдом собственной мужественности и попрании соперника. Содержание мансёнга может быть иногда столь же фиктивно, а функция столь же далека от акта коммуникации и близка к магической, как и волюнтаристичность нида. Генетическое родство обоих жанров с магией объясняет ожидание от них незамедлительного воздействия, основанного на вере в магическую силу слова.

Связь с магией и ритуалом подтверждается особыми, восходящими к архаической ритуальной практике действиями, которые могли сопровождать произнесение нида (см. выше) и мансёнга. Заслуживает внимания история, рассказанная в «Книге о заселении страны» (*Landnámabók*) об исландском скальде Тьёрви Насмешнике (середина X в.), который, получив отказ в ответ на сватовство, нарисовал свою возлюбленную Астрид и ее мужа Торира на стене отхожего места и каждый вечер плевал в лицо Торира и целовал Астрид, пока его дядя Хроар не соскоблил рисунки. Тогда Тьёрви вырезал те же рисунки на рукояти своего ножа и сочинил вису:

«Торира на стенке
Так с Астрид начертал я,
Что ему — насмешка,
а Мист мониста — слава.

И в сиянии ясном
Я на рукояти
Красный образ врезал
Ринд братины винной».

(Пер. С. В. Петрова)

Виса эта, разумеется, не обозначена как мансёнг, хотя вполне ему соответствует и по функции, и по содержанию («ему — насмешка», ей — «слава»), и по реакции окружающих (братья Астрид убивают и Тьёрви, и Хроара).

Мансёнг, как и нид, сигнализирует конец мира и начало вражды — это та поэзия, которая порождает и мотивирует конфликт; заметим, что в сагах о скальдах сочинитель мансёнга тоже обычно погибает от руки соперника. Как и в ниде, идентична и семантика «изобразительного» и «вербального» акта: хула и хвала. Цель индивидуального ритуала Тьёрви, очевидно, совпадала с функцией его стихов и состояла в усилении их действенности. Все сказанное подтверждает предположение о неполной отчлененности обоих жанров от ритуально-магической архаики. Следует заметить, однако, что скальдический нид, вероятно, сохраняет более тесные по сравнению с мансёнгом связи с архаическим ритуалом, о чем свидетельствует известная по сагам распространенность таких сопровождающих его и восходящих к ритуальным действиям, как воздвижение «хулительной жерди», непристойное изображение врага и т. д. Если судить по степени опосредованности связей с ритуальной архаикой, то мансёнг следует рассматривать как типологически более поздний жанр, чем нид.

Принимая во внимание ограниченность данных, которыми мы располагаем, трудно решить вопрос о том, имеются ли достаточные основания считать нид и мансёнг последовательными стадиями единого эволюционного процесса, тем более что эти два жанра, как будет показано ниже, не связаны, по-видимому, одной традицией на протяжении нескольких эпох, т. е. историческим тождеством. Единственное, что можно с уверенностью утверждать, это наличие многочисленных параллелей, прежде всего функционально-семасиологических, объединяющих эти жанры на одной из ступеней их развития, причем регулярность и мотивированность совпадений почти исключают их случайность. Наиболее правдоподобная гипотеза, которая может быть высказана на этот счет, состоит, на наш взгляд, в генетическом тождестве мансёнга и ниды — их происхождении из одного источника. Предположение, что в диакронии мансёнг и нид восходят к единому ритуально-магическому жанру — заклинаниям (сопоставление заклинаний и ниды

см. выше), поневоле гипотетично, так как требует реконструкции стадии, предшествующей зафиксированной письменностью. Между тем восстановление связей, не отраженных дошедшими до нас памятниками, на основании соотношения более поздних данных, известных по письменным текстам, вполне правомерно и широко применяется сравнительно-историческим языкознанием. Использование разработанного в языкознании сравнительно-исторического метода делает возможным установление родства мансёнга и нида (как факта их происхождения), опирающееся и на их генетическое тождество — общность праосновы, и на их фактическое тождество на определенной эволюционной стадии.

Примеры хулительно-хвалебных вис могут рассматриваться как свидетельство общности происхождения двух жанров, а значит и как наиболее стадияльно ранние примеры мансёнга. Уже мансёнг Эгиля является следующей типологической ступенью развития жанра: упоминание соперника все еще сохраняется, хотя хула в его адрес отсутствует.

Попытаемся представить поливариантность мансёнга в «сагах о скальдах» как типологическую стадияльность. В этом случае в качестве образца стадияльного изменения семантики жанра можно взять висы из той же «Саги о Бьёрне», где, помимо чисто хулительных вис (*Gramagaflim* — «Рыбья Хула» — нид Торду, см. выше) и инвектив + лаудаций, аналогичных уже приведенным, Бьёрн проносит и такие висы, как эта (№ 2):

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

(В I 277, 2)

«С Христ огня руки (= женщиной)
воин достиг наслаждения; тяжело падают
на покрывало расшитые одежды (или
“слезы”) Светоча Острова (= *Оддню*).
В то время как я твердое весло — *подноси-*
тельница вина отчасти послужила причиной
этому — склоняю над кормой, нужно мне
заставить скользить корабль».

Содержание стихов: упоминание (но не хула) Бьёрном соперника, предполагаемая некоторыми исследователями общенность кеннинга — handar fasta Hrist — и возможная интерпретация всей строфы — *sensu obsceno*¹⁴, отсутствие прямого изъясления чувства, так же как и общий эмфатически «объективный» тон висы, говорят о типологической близости к мансёngu Эгиля. Это предположение подтверждается и структурой висы (в первом полустииши констатируется определенная ситуация, связанная с женщиной, во втором имплицитно дается реакция скальда, реализуемая в дей-

ствиях, но не в переживаниях), и обстоятельствами ее исполнения (свою вису Бьёрн, как и Эгиль, произносит в отсутствие своей возлюбленной Оддну). Типологическая близость стихов Бьёрна и мансёнга Эгиля важна не только сама по себе, но и как обоснование того, что распространение жанрового обозначения «мансёнг» вне пределов, указанных нам сагами (прозаические контексты и виса Эгиля), продолжает оставаться допустимым.

Постараемся обосновать, что мы находимся в границах того же жанра и на следующей стадии эволюции его семантики, ознаменованной полным отделением хвалы от хулы. Методика анализа будет соблюдена, если интерпретировать поливариантность мансёнга мы попытаемся на примере той же «Саги о Бьёрне». В этом случае вероятность того, что индивидуальные черты творчества разных скальдов будут приняты за модификацию жанра, сведена к минимуму. Особенность «Саги о Бьёрне», обусловленная тем, что соперник главного героя — тоже скальд, составляет сочинение вис «в ответ» — *í mot*, но не на действия, а на стихи. Тождественность деяния и поэтического слова скальда, вновь напоминающая о функциональной «заклинательности» хулительных и любовных вис, превращает их в мощное средство воздействия на ситуацию. Гибель Бьёрна от руки его соперника предreshена с момента сочинения Тордом скальдической хулы: «Как только наступает утро, /Бьёрн начинает постоянно /свои нехорошие дела; /дурак привык разевать рот /для всякой брани; /всем ненавистный лжец, /лишенный правды и ума, / он остается в бесполезном проигрыше» (*VI 208, 8*). По фиктивности содержания и функциональной волюнтаристности эта виса явно восходит к ниду. Содержащиеся в ней проклятия — метафорический вариант смерти — несут гибель тому, против кого она направлена.

Отсутствие хвалы в этой и других висах Торда примечательно. Поскольку ему нет необходимости завоевывать благосклонность собственной жены, из-за которой смертельно враждуют оба скальда, свою любовную поэзию он сочиняет о... жене Бьёрна. Вместо не сохранившихся любовных стихов, о которых идет речь, приведем комментарий саги: «Теперь следует сказать о том, что один раз Бьёрн и Торд затеяли бой коней (*hestaping*) около Фаграскога, и пришло туда много народа со всей округи. Тогда просили Торда позабавить <людей>, и он не отказался. Сначала произнес он висы, которые назвал “Висами о Дневном Луче” (*Daggeislavísur*). Он сочинил их о Тордис жене Бьёрна; а ее саму называл всегда “Сиянием Стран” (*Landaljoma*). Бьёрн со вниманием выслушал потеху и дал понять, что не заставит просить себя о развлечении. Когда Торд

закончил, начал Бьёрн и развлекал всех висами, которые назвал «Висами о Светоче Острова» (*Eykyndilsvísur*). И когда они кончились, Торд спросил своих сыновей Арнора и Колли, как им понравилась эта потеха. Арнор ответил: «Поистине, она мне совсем не нравится, и о таких вещах не говорят»». Однако младший сын Одню Колли, о котором Бьёрн сочинил вису, где похвалялся своим отцовством (гл. XXI, виса № 29), не согласился с Арнором и заметил: «Мне кажется справедливым, когда дело идет в ответ на дело (*verki komi verka á mot*)» — реплика, идентифицирующая поэзию с деянием.

Обратим внимание на обстоятельства сочинения любовной поэзии: публичность (висы произносятся на хестатинге, о связи с тотемизмом см. выше), реакция окружающих («о таких вещах не говорят») и, следовательно, явная оскорбительность произнесенных стихов, несмотря на отсутствие упоминаний о хуле, и т. д. В этом контексте, требующем скорее исполнения нида, чем любовных стихов, не случайным кажется и мотив похвальбы героя своим отцовством. Цель состязания — унижить соперника, лишить его мужественности. Превзойти в поэтическом мастерстве — значит добиться превосходства во всем остальном. Сама ситуация фиксирует мотив «отцовства» в семантике мансёнга, о чем говорит сопоставление вис Бьёрна Арнгейрссона по прозвищу Герой из Хитдала и Бьёрна Асбрандссона, героя «Саги о людях с Песчаного Берега»:

Pá mun þunnrar blæju
þöll (vestarla und fjöllum,
Rindr vakði mik mundar)
manns þíns getu sanna,
ef gæti son sæta
sunnu mars við runni,
vön lætk réttar raunar,
ríklunduð mér glíkan.

(B I 279, 10)

«Там Сосна тонкого покрывала (= Одню) — Ринд руки (= женщина) на западе у подножья гор пробуждает меня — подтвердит подозрения своего мужа, если нарядно одетая женщина родит от куста солнца моря (= мужа) сына, похожего на меня, я подозреваю, предчувствие оправдается».

Pá mun þöll en mjóva
Þórodds aðalbjóra
(Fold unni mér földu)
fannhvít, getu sanna,
ef áttgöfug ætti
auðbrík sonu glíka,
(enn emk gjarn til Gunnar
gjalfrelða) mér sjölfum.

(B I 125, 3)

«Стройная сосна пива (= Турид, возлюбленная Бьёрна) подтвердит подозрения Тородда (= мужа Турид) — любит меня белоснежная земля одежды (= женщина) — если высокородная носительница сокровища (= женщина) родит сына, похожего на меня, — я жажду Гунн огня моря (= женщину)».

Следует заметить, что прагматическая функция вис сохраняется — надежды обоих скальдов оправдываются, о чем свидетельст-

вует, в частности, приведенный выше прозаический контекст «Саги о Бьёрне». Тем не менее при минимальной коммуникативности и экспрессивности процитированных стихов в них появляется непосредственное изъяснение чувства. На этой стадии развития жанра речь об эмоциях еще не превращается в эмоциональную речь. Чувству отводится незначительная роль в обеих висах (вставные предложения); остальная их часть занята ситуацией, вытесняющей, как и всегда в скальдической поэзии, выражение эмоций в парентезы. Однако главная ценность приведенных стихов заключается в том, что констатируемая в них ситуация оказывается *общей* для обеих вис. Нельзя не заметить семантической близости двух строф — факт почти уникальный для скальдических вис, так же индивидуальных, отрывочных и конкретных, как и породившие их действительные ситуации. От констатации частных фактов, определяющих индивидуальность каждой висы и исключаяющих самую возможность типизации, скальдическая поэзия впервые поднимается до обобщения и преодоления частного. Едва ли нуждается в объяснении, почему шаг к типизации из всех скальдических жанров был сделан именно мансёнгом.

На этой стадии развития жанра всецело господствует, как это показывают приведенные строфы, малая форма — восьмистрочная виса. Парциальность висы не позволяет преодолеть статичности в изображении чувства, остающегося неизменным и лишь меняющим ситуации проявления. Тем не менее процитированный прозаический текст «Саги о Бьёрне» содержит косвенное указание на то, что в своих стихах Бьёрн, как и его соперник Торд, пытается выйти за пределы элементарной скальдической структуры. Названия не сохранившихся сочинений Торда — «Висы о Дневном Луче» (*Daggeislavísur*; *Daggeisla* — прозвище жены Бьёрна Тордис) и Бьёрна — «Висы о Светоче Острова» (*Eykyndilsvísur*, *Eykyndil* — прозвище возлюбленной Бьёрна Оддню) заставляют думать, что это могли быть не отдельные висы (*lausavísur*), а связанные циклы строф, не объединенных стевом. Самое приблизительное представление об их содержании можно получить, сопоставив их с уже упоминавшейся песнью, название которой построено по идентичной модели — «Висы о Чернобровой» (*Kolbrúnarvísur*) Тормода Скальда Чернобровой, означенной в «Саге о побратимах» как *lófkvæði* — «хвалебная песнь». Вероятное отсутствие хулы, следующее из такого обозначения (ср. также *lóf* — хвала, как называет мансёнг Оттара Черного Астрид), позволяет считать, что оскорбительность этих сочинений заключалась в самом факте их направленности на определенную женщину и ожидавшейся от них действительности.

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

Nú varðk mér í mínu,
(menreið) jötuns leiði,
(réttumk risti) snótar
gamma öst fyr skömmu;
þeir munu fötr at fári
fald-Gerðar mér verða,
(alls ekki veitk ella)
optarr an nú (svarra).

(B I 70, 1)

Brunnu beggia kinna
björt ljós á mik drósar
(oss hlœgir þat eigi)
eldhúss of við feldan,
en til þkla svanna
ftrvaxins gatk líta,
(þrö muna oss of ævi
eldask), hjá preskeldi.

(B I 70, 2)

Brámáni skein brúna
brims und ljósum himni
Hristar, hqrvi glæstrar
haukfránn á mik lauka,
en sá geisli sýslir
sfoan gollmens Fríðar
hvarma tungls og hringa
Hllinar óþurpt mína.

(B I 70, 3)

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

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

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

Сравнение этих вис Кормака с процитированными стихами Халльфреда и Бьёрна (не говоря уже об Эгиле) показывает существенные структурные и семантические трансформации жанра. По-прежнему основным объектом описания остается ситуация, а не переживания автора, однако изображается она не статично, как в уже приведенных строфах, но в развитии. Модификациям в ситуации в каждой висе соответствует изменение состояния автора — изображается, пока в основном симптоматически, зарождение чувства. Динамика стихов Кормака по-прежнему определяется внутриситуативно, т. е. задается фактами внехудожественной действи-

тельности. Тем не менее в отличие от скальдических «отдельных вис» (lausavísur), строфы Кормака не замкнуты в себе, не фрагментарны, в их содержании нет ни окказиональности, ни отрывочности. Каждая из вис этого условного поэтического «цикла» вербально связана с последующей и с предшествующей строфой изображением чувства автора и внешности женщины, что не характерно для более ранних стадий развития жанра.

Появляющееся в мансёнге описание внешности женщины относится к числу важнейших инноваций этого жанра. Нечастые в скандинавских прозаических источниках «литературные портреты» персонажей почти всегда даются только героям. В «сагах об исландцах» встречается всего два относительно детализованных описания женщин: пятидесятилетней колдуньи в «Саге о людях с Песчаного Берега» («она была крупной женщиной, высокой, плотной, склонной к полноте. У неё были черные брови и узкие глаза, темные и жесткие волосы») и уже упоминавшейся Кольбрун, которой скальд Тормод в «Саге о побратимах» посвятил свой мансёнг («она была обходительной женщиной, не особенно красивой, с черными волосами и бровями — поэтому ее называли Кольбрун “Чернобровая”, — с умным выражением лица и хорошим цветом лица, статная, среднего роста и с немного косолапыми ступнями при ходьбе»).

Почти полное отсутствие описаний женщин в сагах пытались объяснить и суровыми требованиями морали в Исландии и не менее суровыми условиями метеорологии в этой стране¹⁵, в отличие, например, от Средиземноморья, где словесные изображения героинь распространены значительно шире. Наиболее характерной чертой «женских портретов» в скандинавской прозе является не столько их крайняя редкость, сколько полная объективность изображения. Описания внешности даны не субъективно, через восприятие других персонажей, что могло бы сообщить им эмоциональную окрашенность, но подчеркнуто отстраненно — самим автором саги. Характерная для саги конкретность подробностей, натуралистичность, упоминания о неправильных, даже уродливых чертах внешности делают описания вполне индивидуализированными, но никак не идеализированными, что отличает их от женских образов в континентальной, восходящей к Овидию, традиции. Даже участие Кольбрун в романической ситуации не побуждает автора саги сделать предметом изображения ее физическую привлекательность, а не только «внешние данные». Этот предельно объективный литературный портрет не дается с целью мотивировать чувство другого персонажа, не превращается в самоцель, иными словами, не приобретает художественной функции. Мож-

но предположить, что физическая красота, традиционно ассоциирующаяся в континентальной литературе с женскими образами, еще не открыта в качестве объекта литературного описания поэтикой исландской саги.

Внешний облик героинь не становится самостоятельным предметом изображения и в песнях «Старшей Эдды». Трудно отнести к средствам описания внешности такие типично фольклорные образительные приемы, как эпитеты: ljós — «светлая» (*Ukv.* 2^д, 5^д; *Sg.* 53^д; *Am.* 31^д; *Háv.* 92^д; *Grp.* 21^д), hvítarm — «белорукая» (*Háv.* 161^д), horsk — «умная» (*Háv.* 102^д; *Am.* 35^д; 10^д), svinnhugur — «умная» (*HN II.* 11^д), которые благодаря воспроизводимости в составе эпических формул десемантизируются и почти превращаются в «мнемонический прием эпики»¹⁶. В формулах упоминается о волосах героини — bjart haddat man (*Grp.* 33^д), enn hvít hadd (*Ghv.* 167^{д-8}), о ее руках — armr (*Skm.* 6^д; *Háv.* 108^д), пальцах — mjófingrad (*Rþ.* 39^д), mæfingr (*Hm.* 22^д). По своей функции эти эддические формулы и эпитеты отстоят от логических определений дальше, чем от усиленных, орнаментальных атрибутов. Доминирующая традиционность эпических формул и украшающих эпитетов, чья единственная функция сводится к выделительной, подчинена общей установке эддической поэзии на идеализацию героических образов. Так же как и в сагах, в песнях «Эдды» описания внешности женщины не становятся объектом поэтического изображения.

В эддической поэзии идеализирована физическая красота — связанные с женскими образами ассоциации наделены обязательностью; в сагах же объективно детализован и конкретизирован внешний облик. Скальдический мансёнг впервые в скандинавской культуре совмещает описание внешней красоты с детализацией, замечает привлекательность отдельных подробностей. Раньше других скальдов красоту возлюбленной оценивает Кормак: «Каждый глаз Саги пива (= женщины), что находится на светлом лице Нанны ложа (= женщины), я оцениваю в три сотни; волосы, что расчесывает Сив льна (= женщина) я оцениваю в пять сотен». В уже процитированных висах Кормака (*№ 1–3*) глаза Стейнгерд названы с помощью кеннингов сияющими «огнями щек», «соколиноострыми лунами ресниц», «звездами век», ее лоб — «небом бровей». Упоминание в едином контексте неба, звезд, луны создает «космический» образ, в котором для скальда замыкается вся вселенная. В других висах Кормака идет речь о руках Стейнгерд — handfogr kona (*№ 63*), ее ногах — þeir fœtr (*№ 1*), лодыжках — qkla svanna (*№ 2*), зубах — tanna silki-Nanna (*№ 32*). Детали одежды и украшений упоминаются, как тому и следует быть, согласно Снорриевой «Эдде»

(«женщину следует обозначать “кеппа” через все женские наряды, золото или драгоценные камни...»), в бесчисленных кеннингах: *hringa Hlín* — «Хлин колец» (№ 3), *gollmens Fríð* — «Фрид золотого ожерелья» (№ 3), *Horn hringa* — «Хорн колец» (№ 6), *baugsœm lind* — «липа запястья» (№ 4), *men-Grund* — «земля ожерелья» (№ 6). Взгляд скальда замечает и косынку — *dúk*: *Rindr hordúks* (Халльфред № 27), и оторочку — *saumr*: *Saga saums* (Халльфред № 24), и повязку — *band*: *björk bands* (Олав Святой № 4), и шелк — *silki*: *silki-Nanna* (Кормак № 32), или полотно ее платья — *horr*: *horrvi glæstrar* (Кормак № 3); *lin*: *Hlín skapfrómuð línu* (Кормак № 19); *Hlín skrautligrar línu* (Кормак № 33), и особенно часто ее головной убор «faldr» — знак замужества.

Конечно, в тех случаях, когда слова, обозначающие детали одежды или украшений, использованы в кеннингах в качестве определений, их нельзя отнести к описаниям внешности. Хотя, как показывают отдельные исследования лексики скальдов¹⁷, составные элементы кеннингов женщины не всегда бывают вполне произвольны. Например, в кеннингах *Steinn* — «камень», *Gerðr* — Герд, имя богини, «покровительница») в определениях часто встречаются слова со значением «камень» — *steinn* (№ 17), «каменное ожерелье» — *sgrvi* (№ 37, 39, 56), *sigli* (№ 56), «наручный камень» — *handar skers* (№ 50), «шейный камень» — *hals myils* (№ 55); основу же кеннинга нередко составляют имена богинь или валькирий, имеющие значение «покровительница»: Герд (2 раза), Хлин (6 раз), Эйр (5 раз). Если согласиться, что кеннинги в висах Кормака не случайны, а это подтверждается и тем, что некоторые из определений (*sgrvi*, *sigli*) относятся к числу *hara* *legomena* в кеннингах женщины, то в отдельных случаях нельзя полностью исключить их приближения к средствам индивидуализации. Даже тогда, когда способы изображения женского образа не исчерпываются кеннингами, они, как в этом легко убедиться даже по приведенным примерам, преимущественно сводятся лишь к называнию. К собственно описательным приемам приближаются окказиональные в скальдической поэзии эпитеты: *ítrvaxin* — букв. «красиво выросшая», *ljós* — «светлая» (Кормак № 2), *allhvít* — «вся белая» (Кормак № 5), *handfagra* — «прекраснорукая» (Кормак № 63), *ríklunduð* — «красиво одетая» (Бьёрн Арнгейрссон № 10), *horrvi glæst* — «одетая в полотно» (Кормак № 3), *fannhvít* — «белая» (Бьёрн Асбрандссон № 3), *fagra* — «красивая» (Магнус Голоногий № 4, Гуннлауг № 9), *litfagra* — «прекрасная лицом» (Гуннлауг № 10), *væn* — «статная» (Гуннлауг № 9), *en mjóna* — «стройная» (Бьёрн Асбрандссон № 3).

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

Несмотря на то что по сравнению с эддической поэзией эпитеты в мансёнге воспроизводятся редко и обычно используются окказионально, они, как правило, так же не получают индивидуальной референции, как и скальдические кеннинги. Полноценными средствами индивидуализации становятся для скальда только собственные имена («Лучше мне вести долгие разговоры со Стейнгерд, чем гонять по пастбищу бурых овец» [Кормак № 9]; «Рад я вспоминать о Кольфинне» [Хальфред № 3, 23]; «Не был радостен Змеиный Язык ни один день, с тех пор как Хельга Красавица стала женой Хравна» [Гуннлауг № 8]), прозвища («Вдыхает Светоч Острова» [Бьёрн Арнгейрссон № 5]) или видкеннинги («Я вспоминаю о дочери Торкеля» = *Стейнгерд* [Кормак № 35]; «Я не посватался к единственной дочери Альвалди» = *Кольфинне* [Хальфред № 2]). Вопреки распространенному мнению¹⁸, ничего подобного провансальскому *senhal* в скальдическом мансёнге не используется, на всем протяжении жанра имя героини называется более или менее открыто и однозначно ее идентифицирует.

Так, в скальдической любовной поэзии синтезируется, условно говоря, восходящая к фольклору идеализация красоты в эддической поэзии и та индивидуализация образов, которую суждено достигнуть поэтике саги. Можно с уверенностью утверждать, что индивидуальная красота героини замечена и по достоинству оценена скальдом, ибо впервые в скандинавской культуре превращена в предмет изображения, мотивирующий возникновение чувства.

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

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

(В 178, 37)

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

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

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

Скальдический мансёнг начинает открыто описывать то, о чем лишь косвенно говорят исландские родовые саги — внутренние переживания персонажей. Известно, что чувства героев не являются объектом прямого изображения в «сагах об исландцах», рисующих преимущественно внешний ход событий. Минимальны в исландской прозе даже те лаконичные замечания, которые можно принять за изъяснение эмоций, например признание Гудрун в «Саге о людях из Лососьей долины»: «Тому я была всего хуже, кого я любила больше всего», или восклицание Тордис в «Саге о людях со Светлого озера»: «Сколько солнца, и ветер с юга, и Сёрли въезжает во двор!» В науке давно обсуждается вопрос о том, можно ли рассматривать умолчание в саге как сознательный литературный прием. Действительно, в критических эпизодах повествования, когда персонажи переживают душевный подъем, когда их эмоциональное возбуждение достигает максимума, наиболее лаконичным и сдержанным становится автор саги, но отнюдь не ее герой — скальд. Именно в этих экстремальных ситуациях скальд сочиняет вису, выплескивая переполняющие его чувства в хулительных или любовных стихах.

Скальдическая поэзия и цитирующие ее саги — единый литературный организм; по образному выражению Эйнара Олава Свейнссона «сага живет своими висами»¹⁹ Если сага «симптоматически» (термин Эйнара Олава Свейнссона) показывает то, что уже известно скальдическому мансёнгу, данный способ изображения можно считать вполне сознательным. Справедливо замечено, что «некоторое содержание должно быть так или иначе обработано словом, прежде чем о нем научатся умалчивать»²⁰. Открытие переживания в качестве объекта литературного изображения и есть та «обработка содержания словом», необходимая для превращения его в предмет имплицитного «симптоматического» показа в сагах. Сага словом дает герою возможность заявить о своих чувствах самому, что он и делает, сочиняя скальдические стихи.

Можно предположить, что на этой стадии развития литературы предметом описания могут быть лишь собственные переживания сочинителя. Открыто говорить о чужом внутреннем мире несвойственно ни создателю саги, подразумевающему под поступками персонажей их эмоции, ни автору скальдических стихов, не замещающему чувств своего соперника и с момента сочинения мансёнга воспринимающему благосклонность его адресата как данность. Не этой ли по условию заданной мансёнгом уверенностью во взаимности объясняется стереотипность словосочетаний: *unni mér* — «любила меня» (*unni mér manna mest* — «любила меня больше всех

мужей», Кормак № 21; *fold unni mér foldu* — «любила меня земля платья» = *женщина*, Бьёрн Асбрандссон № 3) — единственной формулы в скальдической любовной поэзии, выражающей достигнутую ею цель. В подчеркнуто неформульном скальдическом стихе, беспрестанно варьирующем способы выражения «авторских» чувств и создающем эффект их субъективности, эта формула обращает на себя внимание и тем, что связана конвергенцией или заимствованием с эддической поэзией (ср. в «Краткой Песни о Сигурде» № 28: «дева любила меня больше всех мужей» — *mér unni mæg fyr mann hvern*). Однако если говорить о выражении переживания, то основное различие между скальдическим мансёнгом и эддической поэзией значительно глубже простого противопоставления индивидуальных *versus* формульных изобразительных средств.

В отличие от поэзии скальдов, в героических песнях «Старшей Эдды», как и в исландских сагах, изъяснение переживаний связано только с женскими образами. Принято считать, что в так называемых эддических героических элегиях (все три песни о Гудрун, «Плач Оддрун», «Подстрекательство Гудрун», «Поездка Брюнхильд в Хель») героиню характеризует и сила духа, и сила чувства. Тем не менее, хотя эддические монологи героинь, перечисляющих свои беды, представляются глубоко личными, предмет изображения составляет в них не индивидуальное переживание, не непосредственное излияние чувств, но, условно говоря, героическая реализация личности в драматически объективной ситуации. Если провести параллель между эддическими «элегиями», романскими *cantigas de amigo* и т. д., то можно заметить отсутствие интереса к анализу внутреннего мира личности и несколько отстраненный, эмфатически объективный тон повествования, характерный для ранней стадии развития этого жанра. Языковые средства, в частности «имена чувств», показывают, что субъективное переживание (печаль, скорбь, грусть, гнев) не отчленялось в произведениях этого жанра от понятий социальной активности или ее результатов (борьба, вражда, распря, вред)²¹. Напротив, контексты скальдического мансёнга с несомненностью свидетельствуют, что речь в них идет именно о чувствах.

Едва ли не главное завоевание Кормака состоит в том, что в его стихах переживание превращается в объект поэтического изображения. О своем чувстве, которое становится исключительным содержанием его жизни и поэзии, Кормак говорит всегда предельно субъективно почти во всех своих висах: «Вышла из палаты женщина. Отчего вся комната изменила вид? Мне желанна Гунн огня моря», «Я буду любить Эйр огня воды всегда», «я люблю Гунн мор-

ской водоросли (или «ожерелья» — *sorgvi* — конъектура Р.Франк) все больше и больше», «я люблю Сагу ожерелий вдвое больше, чем самого себя», «та, что из всех женщин была для меня самой желанной», «возникла любовь в груди моей», «мое желание никогда не состарится», «меня это не радует», «ее взгляд несет мне несчастье», «эти ноги <...> причиняют мне горе», «это тяжкое горе мучает меня».

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

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

Даже приведенные примеры показывают, что в отличие от континентальной поэзии горе скальда ни в малейшей степени не может быть вызвано равнодушием его возлюбленной. На вопрос Кормака «Кого бы ты избрала себе в мужа, Хлин льна?» Стейнгерд отвечает: «Разрыватель колец, я готова была бы соединиться с братом Фроди (Фроди = *брат Кормака*), будь он хоть слепым, если бы только судьба допустила это и боги сделали мне благо». О разгневанной и могущественной «судьбе» (*rík skop*) говорит в своих стихах и сам Кормака: «Лежим мы, Хлин огня руки, на двух краях ложа. Могущественная судьба с гневом делает с нами свое дело. Мы видим это. Нам никогда не дано взойти без печали на одно ло-

же, древу метели мечей (= *воину*) и дорогой ему Фрейе огня руки (= *женщине*)» (Кормак № 40).

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

Магическая цель сохраняется и обеспечивает действенность мансёнга в «Саге о Гуннлауге Змеином Языке», герой которой «большой скальд и способен на нид» (*skáld mikit ok heldr níðskár*). Тема соперничества реализуется в длящемся в течение всей саги вербальном поединке: Гуннлауг и Хравн бьются друг с другом (*ættisk við*) своими висами, и лишь в конце стихи сменяет оружие. Прежде чем сразиться мечами, оба противника «наносят удары» висами дротткветта (вспомним у Кормака, № 25: *beitat várn at vísu* — «оружие ударяется о вису»). Еще до поединка Хравн произносит строфу (№ 15), в которой призывает Гуннлауга отступить от Хельги: *Mjök eru margar slíkar <...> fyr haf sunnan <...> konur góðar...* (В I 189, 2) — «Много больше есть таких же достойных женщин на юге за морем». Гуннлауг отвечает: *Gefin vas Eir til auga ormdags en litfagra <...> Hrafn* (В I 187, 10) — «отдана была прекрасная Эйр света змеи (= *женщина*, т. е. Хельга) за золото Хравну» (№ 16). Сага комментирует: «После этого и тот, и другой поехали

домой <...> Но Хравн утратил любовь Хельги с тех пор, как она встретила с Гуннлаугом». Нельзя не заметить экспрессивности, появляющейся в висе Гуннлауга благодаря ее необычному и давящему основанию для конъектур (ср. у Финнура Йоунссона: Eir armdags) кеннингу Eir ormdags — «Эйр света змеи», если сопоставить его с прозвищем самого скальда Ormstungu — «Змеинный Язык».

Поединок начинается с почти молитвенного обращения Гуннлауга к богам с просьбой даровать ему победу — *happs unni god greppi gort* (*B I 187, 11*), на что Хравн отвечает: *Veitat greppr, hvárt greppa gagnsæli hlýtr fagna* (*B I 189, 3*) (в переводе А.И. Корсуна: «Скальд не знает, видно, чьей победа будет»). Поединок не приносит победы никому, но каждый считает побежденным другого. В следующем бою суждено погибнуть обоим соперникам, но их поэтический поединок на этом не кончается, и после смерти Гуннлауг и Хравн произносят висы, явившись во сне своим отцам. В этих последних висах, как и во всех других стихах Гуннлауга, сочиненных со дня встречи с Хравном, почти всегда так или иначе присутствует упоминание соперника. Чаще всего он называется по имени (*№ 13*):

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

(*B I 187, 8*)

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

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

Alin vas rýgr at rógi,
runnr olli því Gunnar,
(lög vask auðs at eiga
óðgjarn) fira börnum;
nú's svanmærrar (svíða
svört augu mér) bauga
lands til lýsi-Gunnar
lítil þörf at líta.

(*B I 188, 12*)

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

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

Как и у Кормака, в стихах Гуннлауга обычно присутствует описание внешности Хельги. Помимо традиционных эпитетов: *ung* — «молодая», *fagra* — «красивая», *væn* — «статная», появляется также *svanmæt* — «лебединопрекрасная» (*svan* — субстантивный эпитет с усилительным значением). Объект изображения стремится к превращению в образ: *lýsi-Gunnr* — «Гунн сияния» (или «Гунн света земли запястья») называется Хельга в той полустрофе, где сказано и о том, что от нее становится «черно в глазах» (*svört augu*) и что на нее «нет нужды смотреть» (*lítil þörf at líta*). Восстанавливаются связи звучания со значением, казалось, навсегда утраченные скальдами: семантизируются совершенно бессодержательные в скальдическом стихе аллитерация и рифма (*rúgr* — *að rógi* «женщина — для раздора»; *lóg* — *eiga* — *óðgiapn* — «ствол = женщина — обладать — слишком страстно»; *lýsi-Gunnar* — *lítil þörf* — *líta* — «сияния Гунн — нет нужды — смотреть»). В процесс семантической «аттракции» втягиваются даже такие предельно развоплощенные единицы, как собственные имена: *hœgr* — *Helga en fagra* — «радостен — Хельга Красавица»; *Helga* — *Hrafn* — *nafni* — «Хельга — имя Хравна»; *Eir* — *auga* — *ung* — «Эйр — сокровище — юная». Даже употребленное в кеннинге Хельги имя валькирии Гунн (*lýsi-Gunnar*) как будто эхом отзывается в имени самого скальда Гуннлауга и напоминает о его праве на привязанность возлюбленной.

Семантическую функцию получает и структурная организация всей висы, параллелизм которой сменяется зеркальным строени-

ем. Кольцевой композицией (т. е. совпадением начала: *Ormstungu varð engi* — «Змеиный Язык не был <радостен ни один день>» — с концом: *við minni tungu* — «на мой язык <не обратил внимания отец Хельги>») вновь привлекается внимание к причине горя Гуннлауга и обыгрывается его прозвище. Напомним, что свое прозвище «Змеиный Язык» (*Ormstungu*) Гуннлауг получил за то, что был *níðskár* — «способен на нид», и именно на эту его «способность» не обратил внимания отец Хельги, отдав ее Хравну. Нетрудно убедиться, что изменение структурной организации висы позволяет сосредоточить на ней максимум выразительности.

Параллельно с семантизацией композиции и канонизованных созвучий в стадильно позднем мансёнге идет кропотливая работа над метром: стихи Гуннлауга не допускают отклонений ни в размере, ни в просодических повторах в отличие, например, от поэзии Кормака. Отточенность стиха, рассчитанность приема характерны для большинства стихов Гуннлауга, например (*№ 11*):

*Munat háðvorum hyrjar
hríðmundaði Pundar
hafnar hörvi drifna
hlýða Jörð at þýðask;
þvíft lautsfíklar lékum
lyngs, es vórum yngri,
alnar gims á ýmsum
andnesjum því landi.*

(*B I 186–187, 7*)

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

Если распутать переплетение кеннингов и вставных предложений, то в сущности основной («коммуникативный») смысл строфы сводится к выражению уверенности в том, что Хравну не удастся удержать Хельгу, так как она никогда не сможет забыть Гуннлауга. Тем самым скальд, условно говоря, высказывает пожелание Хравну держаться от Хельги подальше — такова «прагматическая» функция висы. Вместе с тем в отличие от рассмотренных нами образцов мансёнга, стихи Гуннлауга ни в коей мере не сводимы ни к прагматике, ни к коммуникации. Хотя функциональный синкретизм мансёнга (знак архаики) все еще сохраняется и здесь, происходят изменения внутри самой системы функций: «стертость» прагматической установки и превращение коммуникативной задачи в служебную, делает конструктивной эстетическую функцию. Эстетическая доминанта, которую мы наблюдали на примере предшествующих вис Гуннлауга, не вызывает сомнения и в этом случае. Многочисленные кеннинги в этой строфе переплетены как орна-

мент на украшениях эпохи викингов (в чем, как об этом не раз писали, можно видеть проявление одной и той же эстетики). Совершенство строфы достигается «художественным использованием внешне прихотливого, в действительности же строго рассчитанного расположения слов — к тому же на фоне столь же прихотливого и строгого метра»²². Однако за этой сложностью легко угадывается создаваемый образ: Хравн называется «отражающим врагов управителем бури огня Тунда (= битвы)» — тем самым подчеркивается его доблесть в «буре огня Тунда (= битве)», вопреки которой он не сможет удержать Хельгу — «землю золота», покрытую, как снегом, льном. Появление «змеи» в определении второго кеннинга, обозначающего Хельгу как «землю <...> змеи», тоже приобретает особый смысл, если вспомнить о прозвище самого автора.

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

Дротткветт — дружинный размер, ориентированный на передачу канонизованной традиции и лучше приспособленный для перечислений славных деяний воителей, чем для душевных излияний, — редко позволяет достичь истинного лиризма. Тем более

удивительно, что в поэзии скальдов, сочинявших почти одновременно с Гуннлаутом, мы находим пусть редкие, но подлинные проблески лирики. В «*Case о людях с Песчаного берега*» Бьёрн Асбрандссон в «экстремальной» ситуации, когда его возлюбленная Турид предупреждает о готовящейся ее мужем засаде, произносит одну из таких вис (№ 24):

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

(В I 125, 1)

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

В строке *grand fæk af stoð* (букв. «Я получаю горе от опоры») обращает на себя внимание (невольная?) игра слов, возникающая при оксюмороническом соединении лексем *grand* — «горе» и *stoð* — «опора», так как в кеннинге Турид *stoð strengs* — «опора ожерелья» определение *strengs* — «ожерелье» оторвано от основы и вынесено в следующую строку²¹. Встает вопрос об условности и второго кеннинга Турид *þella armlínns* — «сосна обручий» в контексте всей висы, где речь идет о блеске «обручий» и «золотой» кромке леса, освещенного солнцем на закате, о «золотых и синих (*blár*) лесах». Неизвестно, насколько осознанно обыгрывается многозначность слова *blár*, которое может быть понято и как существительное со значением «море», и как прилагательное в функции определения к *viðar* — «леса», т. е. «синие» в сгущающихся сумерках дерева. В любом случае у слова *blár* сохраняются зловещие, предвещающие гибель ассоциации в германской поэзии, что приобретает особенное значение и в контексте строфы (ср.: *drekka erfi*, букв. «справлять тризну»), и в той ситуации, когда была сочинена эта виса.

Внутриситуативность стихов Бьёрна несомненна, однако едва ли пожелание скальда «продлить мгновение» можно рассматривать как попытку воздействовать на ситуацию. Из способа воздействия на действительность скальдический мансёнг становится средством ее поэтизации. Удивительно поэтично при всем лаконизме описание пейзажа, сжатое в деталь: «золотые леса» перед рассветом и синева леса (или моря), предвещающая наступление сумерек и неотвратимость разлуки, — краткий проблеск света, прежде чем «сосна обручий» скроется во тьме, быть может, навсегда. Графический

пейзаж приобретает колорит и превращается в живопись. Природа, впервые в скальдической поэзии, появляется в качестве объекта эстетического переживания. Закрепление художественной установки в качестве доминирующей и если не полное освобождение от функционального синкретизма, то, по крайней мере, его факкультативность, говорят о том, что перед нами одно из наиболее близких к лирике в собственном смысле слова скальдических стихотворений.

Экспрессивность, образность, проблески подлинного лиризма в любовных висах скальдов поразительны на фоне остальной скальдической поэзии. Это становится возможным, потому что авторы любовных стихов — действительно самые замечательные исландские скальды, ярчайшие творческие индивидуальности. Не случайно, что именно они впервые обратились к изображению чувства: к утверждению не только личности автора, но и его права на индивидуальную эмоциональную жизнь. Их необычность, выделенность осознается и мотивируется сагами. Как уже говорилось выше (см. главу «Мед поэзии»), Эгиль, например, потомок Квельд-ульва (= Вечернего Волка), прозванного так за свою способность менять обличье (*hamgammr*), — одиличный тип в конвенциональном, литературном смысле этого слова²⁴. Его роднит с Одином и поэтический дар (*saга* называет Эгиля *orðvís* — «мудрый словами»), и колдовство (*seiðr*), и руническая магия. Кормак описывается сагой как *áhlauramaðr í skapi* — «человек запальчивого (букв. вскидчивого) нрава»; Халльфред называется *margbreytinn* — «непредсказуемый, неуживчивый»; о Гуннлауге говорится, что он был «очень заносчив, с юности честолюбив и во всем неуступчив и суров. Он был хорошим скальдом и способным на нид и был поэтому прозван Гуннлаугом Змеиным Языком».

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

В «сагах о скальдах» и в той любовной поэзии, которая в них содержится, часто обнаруживают следы континентального влияния, предполагая, что романтическое чувство не могло быть известно в Европе до трубадуров²⁵. Кормака называют «Тристаном Исландии» и «трубадуром Севера»; в «сагах о скальдах» прослеживают модели историй о Тристане, а висы, в них включенные, считают не древними и подлинными любовными стихами, но чисто орнаментальными строфами, присочиненными *ad hoc* самими авторами саг в XIII—XIV вв. в стиле трубадуров²⁶. Главное в аргументации «гипотезы влияния» состоит в обосновании неаутентичности

скальдических стихов в «сагах о скальдах», так как если висы подлинны, т. е. действительно были сочинены в X— начале XI в. и существовали в устной традиции до тех пор, пока не были записаны в XIII в. авторами саг, то они предшествуют лирике трубадуров и не могут находиться под ее влиянием. Напротив, если принятые критерии датировки скальдических стихов в «сагах о скальдах» могут быть пересмотрены, то вопрос о возможности влияния остается, по крайней мере с точки зрения хронологии, открытым.

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

Лингвистический анализ, преимущественно связанный с изучением архаизмов, подтвердил, что в XIII в. сознательная архаизация стиля не могла проводиться последовательно²⁷. Исследования расхождений между стихами и прозой не смогли поколебать уверенности в том, что прозаический контекст основан на более древнем скальдическом материале и мог быть лишь частично доступен пониманию авторов саг. Произносимых скальдами вис слишком много, чтобы заподозрить их орнаментальность; они нередко слишком тесно взаимосвязаны, чтобы их можно было отнести к лирическим вставкам; и иногда слишком плохо соответствуют прозаическому контексту, чтобы их сочинителем — и тем более фальсификатором — мог быть автор саги²⁸. В отличие от провансальских кансон скальдические строфы полностью принадлежат моменту их исполнения и были бы неуместны в любой иной ситуации, кроме той, что вызвала их к жизни.

Тем не менее подлинность некоторых вис в «сагах о скальдах» все-таки подвергается сомнению даже теми исследователями, которые внесли важный вклад в опровержение «теории влияния»²⁹. Наиболее сомнительными кажутся, что весьма знаменательно, стихи Кормака. Так, процитированные строфы № 3 и 4 Кормака о глазах Стейнгерд сравнивают с провансальскими песнями на сходную тему³⁰; висам № 20 и 21 — вопросу Кормака и ответу Стейнгерд — находят параллели в диалогах французской любовной поэзии XII в.³¹; описание «морского пейзажа» в строфе № 37 обычно уподобляют *Natüreinangang* в континентальной лирике³². Многочисленные параллели приводятся к висам № 7—8 Кормака (*B I 71—72, 7—8*):

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

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

Эти строфы обычно сравниваются с сонетами 18 и 165 Петрарки и со стихами Пьера Видаля³³. Безоговорочно считаются неподлинными висы № 19 (*В I 74, 18*) и № 61 (*В I 79, 42*) Кормака:

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

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

Эти две висы Кормака, в которых применяется троп *adynaton*, сравнивались с поэзией Овидия (виса № 19. «Метаморфозы» VII, 198–200; XIII, 324–327; «Тристии» I, VIII, 1–10; «Послания с Понта» IV, VI, 45–50; «Герониды» V, 29–30) и со стихами Горация (виса № 61: «Эподы» XVI, 25–29). Параллели, содержащие использованную Кормаком риторическую фигуру, обнаружены начиная с древнеегипетских текстов до Еврипида, Горация, Проперция, Тибулла, Овидия, «Романа об Энее», Клопштока, Клейста, Гёте, Ариосто, Тассо, Метастазии, Шекспира и Джона Донна³⁴. И хотя сама возможность подобного исследования (которое можно было бы дополнить фольклорными, например малорусскими, болгарскими и прочими, параллелями, проанализированными А.Н.Веселовским³⁵) свидетельствует об универсальности приема в мировой литературе, все-таки считается, что эти висы Кормака сочинены под влиянием античной поэзии.

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

скальдической поминальной и хвалебной поэзии, как уже упоминалось, употребленный Кормаком троп *adynaton* применяется с древнейших времен. В связи с формулой Кормака *ek met = metk* (в висах № 7–8: «я меряю» = «я назначаю цену» в *Ql-Sögu metk auga annat <...> hundraða þriggja* — «Каждый глаз Саги пива <...> меряю я тремя сотнями»; *þann hadd metk fimm hundraða er hörbeidi-Sif greiðir* — «Волосы, что расчесывает покрытая льном Сив, меряю я пятью сотнями») и провансальской формулой «я не променяю ее на ...» была справедливо отмечена большая «склонность к коммерции»³⁶ Кормака и его почти «бухгалтерская точность». Сама идея сопоставления этих исландских вис с романскими сонетами скорее всего невольно подсказана общераспространенными новейшими европейскими переводами поэзии скальдов, которые отражают литературные вкусы их авторов (ср., например, переводы Ли Холландера³⁷), воспитанных на европейской, т. е. действительно восходящей к трубадурам и миннезингерам, лирике. Напротив, как показывают некоторые исследования³⁸ скальдической лексики, ономастика в этих и других висах Кормака не произвольна, но мотивирована ближайшим контекстом. В кеннинге Стейнгерд в строке «глаз <...> Саги пива» имя богини Сага (*Sága*) этимологически связано с древнеисландским глаголом со значением «видеть» (*sjá*). Происхождение кеннинга «Нанна ложа» обусловлено тем, что Нанна в мифологии известна только в единственной роли — жены (Бальдра). Строка «волосы, что расчесывает <...> Сив...» также имеет мифологическое «обоснование» — миф о золотых волосах богини Сив. Наконец, упоминание в последней строке Фрейи с ее сокровищем — каменным ожерельем (*Brisingamen*) может быть соотнесено с «каменными» ассоциациями имени Стейнгерд (*Steinn* — «камень», см. выше). Можно предположить, следовательно, что эти, как и другие, висы Кормака скорее восходят не к инокультурной, романской, но к собственно скандинавской — мифологической традиции.

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

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

В противоположность лирике трубадуров с ее условным, вымышленным содержанием (отсюда поэтика риторических штампов и «общих мест»), переносящим в новую универсальную реальность «куртуазии» (как один из знаков переключения в нее используется *senhal*), скальдические любовные висы, предопределенные «голыми фактами» действительности, констатируют ту актуальную ситуацию, на которую должны воздействовать, в том числе и называнием (= инвокацией) собственных имен участников этой ситуации (магическая функция, наряду с коммуникативной). Если поэтическое переосмысление давно освоено лирикой трубадуров, то в поэзии скальдов всякий вымысел «лжив», чему не противоречит возможная фиктивность нида и типологически раннего мансёнга, сообщающих не «действительно случившееся», но то, что *считалось* «действительно случившимся» или желательным. Провансальские кансоны могут быть произнесены в любое время с равной уместностью; напротив, все любовные стихи скальдов внутриситуативны, т. е. полностью принадлежат моменту исполнения и всегда выдаются традицией за импровизацию *ex tempore*, в чем можно видеть следы архаичного представления об авторстве, существовавшего, когда сочинение было неотделимо от исполнения.

Жизнерадостный тон куртуазной лирики, ее стремление к гармонизации, легкость персонификаций *Joi*, *Juvens*, *Mesure*, куртуазно-рыцарский *cult d'object ideal*, вирилизация Дамы и феминизация трубадура (*humilis*, *tremblans*) не допускают никаких аналогий с трагической безнадежностью скальдического мансёнга, утверждающего культ мужественности и агрессивно направленного всегда против соперника, а иногда даже против адресата (ср. одну из последних вис Кормака № 60. «Не беспокойся обо мне, Хлин кольца: спи со своим мужем. Ты для меня мало привлекательна. Будешь ты, Фритт старой головной накладки, лежать рядом с просто-

филей, а не со мной. Вот вам мой напиток Аурека!» = т. е. поэзия: skáldskapr — «скальдическая хула»?». В отличие от трубадуров скальдам пока не знакомо представление о возвышенном чувстве. Исландская лексика знает лишь средства выражения физического влечения и не ищет слова для обозначения духовной любви, что дает основание некоторым исследователям говорить об отсутствии понятия, обозначаемого словом «любовь». Топика переживания предельно проста; борьба с собственным чувством, душевная раздвоенность, известная уже античности (ср. знаменитую формулу Катулла «и ненавижу, и люблю»), еще не открыты скальдическим мансёнгом.

Отделка формы, техническая виртуозность — единственное, что, на первый взгляд, сближает скальдическую и провансальскую поэзию, — также имеет разное происхождение. Если в стихах трубадуров формальное совершенство — знак элитарности, перекодировочный сигнал куртуазной культуры, то в висах скальдов формальная гипертрофия — единственный способ сделать тривиальные факты значимыми, повысить их ценность. Сообщая об актуальных фактах в особой гипертрофированной форме, скальд надеется воздействовать с ее помощью на реальную ситуацию.

Даже из кратких сопоставлений следует вывод о том, что скальдическая поэзия, находясь на начальной стадии индивидуального авторства, для которой характерно распространение авторской активности преимущественно на форму, оказывается типологически значительно более ранней, чем лирика трубадуров. Стадиальной «древностью» поэзии скальдов исключается возможность любых инокультурных аналогий.

Если от эпизодического внесистемного генезиса отдельных явлений обратиться к эволюционно-типологическому изучению любовной поэзии скальдов, то нельзя не заметить того, сколь гипотетичны даже экстралитературные данные в пользу предположения о влиянии при его вероятном отсутствии, т. е. конвергенции в опоязовском смысле слова. Действительно, рассматривая отдельные скальдические строфы как «чистую лирику», внезапно и неизвестно каким образом возникшую, трудно удержаться от предположений о внешних совпадениях или даже об «импульсах извне». Однако реконструируя типологическую эволюцию любовной поэзии, восходящей к любовной магии заклинаний и неотличимой в архаике от нида, нетрудно убедиться в ее происхождении из собственных скандинавских источников. Мансёнг эволюционирует постепенно от «эротической хулы» в адрес соперника до первых приближений к лирике. Тем не менее даже в самых «лирических» образцах, где появляется эстетическая установка, магическая функ-

ция, как показывают контексты саг, не окончательно теряет свою обязательность. Итак, эволюционно-типологический анализ естественным образом вносит вклад в аргументацию аутентичности скальдической любовной поэзии, хотя это и не может быть нашей основной целью.

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

В следующем разделе главы, который посвящен изучению любовной поэзии, сочиненной скандинавскими конунгами, данные абсолютной хронологии могут дополнить типологическую реконструкцию в значительно большей степени, так как события жизни этих авторов мансёнга освещены ярким светом истории. Сам факт сочинения любовных стихов скандинавскими конунгами даст еще одно основание для сравнения поэзии скальдов с европейской лирикой. Если в Европе «королевская любовная поэзия» известна лишь с XII—XIII вв. (Фридрих II — в Сицилии, Гильом IX — в Аквитании), то в Скандинавии первое стихотворение о женщине сложено конунгом Харальдом Прекрасноволосым в конце IX в.

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

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

(В 15)

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

Несмотря на сложность интерпретации некоторых кеннингов, содержание строфы кажется достаточно ясным: Харальд начинает с выражения своего горя по поводу смерти женщины и затем заявляет о своем намерении исполнить драпу. Повод к сочинению тоже как будто нетрудно угадать — судя по названию, в драпе речь идет о смерти финки Снефрид, о которой известно из «Саги о Харальде Прекрасноволосом» (гл. XXV): «И конунг обручился со Снефрид и взял ее в жены, и так без ума любил ее, что ради нее забывал и свои владения, и все, что подобает конунгу. <...> Затем Снефрид умерла, но цвет ее лица ничуть не изменился. Она оставалась такой же румяной, как при жизни. Конунг все сидел над ней и надеялся, что она оживет. Так прошло три года — он все горевал о ее смерти, а люди в стране говорили о том, что он помешался» (Пер. М.И. Стеблин-Каменского). Надежда воскресить умершую ясно выражена и в той единственной строке, где речь идет о женщине: *dána vekka dróttins mey* — «воскресить (= пробудить) дочь властителя данов». С этой строкой связано много непонятого. Например, никакие ссылки на условности скальдической фразеологии не могут объяснить, почему очаровавшая Харальда финская колдунья названа «дочерью властителя данов». Этот «титул» гораздо больше подходит королеве Рагнхильд, дочери датского конунга Эйрика, ставшей в 872 г. десятой женой Харальда и умершей незадолго до его встречи со Снефрид. В этом случае сочинению Харальда было бы уместнее называться не «*Snæfríðardrápa*», но, условно говоря, «*Ragnhildardrápa*».

Вне зависимости от того, о ком идет речь в сохранившемся фрагменте драпы Харальда, легко заметить, что единственное упоминание женщины встречается всего в одной строке его строфы. Остальные семь восьмых фрагмента не имеют к ней никакого отношения, так как объектом описания оказывается не та, о ком, судя по названию, сложена песнь, но поэтическое искусство ее автора, возвеличенное с помощью мифологических кеннингов: «напиток Регина» (= *поэтический мед*), «влага владыки мертвых», т. е.

«влага Одина» (= поэтический мед), «тропа Браги» (= поэзия) и т. д. Можно заключить, что и реальное название песни Харальда (*Snæfríðardrápa*), и гипотетическое (*Ragnhildardrápa*) не вполне подходят для дошедших до нас стихов (насколько можно о них судить по единственному дошедшему до нас фрагменту), ибо они не отвечают основным требованиям мансёнга — направленности на конкретную женщину (виса Харальда обращена к дружине) и ожидавшейся от нее действительности. Необычны для мансёнга и те чувства Харальда, о которых заявлено в строфе — тревога и страх. Необычно и то, что выражение этих чувств связано не с любовью, но со смертью.

Уместно напомнить о единственном жанре в скальдической поэзии, имеющем отношение к деяниям умерших, так называемой «поминальной драпе» (*erfidrápa*). Если судить об этом жанре по самому известному его образцу — поминальной драпе Эгиля «Утрата сыновей» (*Sonatorrek*, 960 г.), то нельзя не заметить многих черт сходства с висой Харальда. Совпадает и повод сочинения (для Эгиля — смерть сына), и непосредственное выражение переживания авторов. В висе Эгиля употребляются сочетания слов, синонимичные тем, что встречаются в висе Харальда: *hofugligr ekki* — «гнетущая тоска», *grímt vörum* — «жестоким для меня было...», *mjök heft Rön of rysktan mik* — «очень жестоко обошлась со мной Ранн (т. е. богиня моря — сын Эгиля утонул)», *grímt es fall frænda at telja* — «тяжело говорить об утрате родных», *mjök's torfyndr* — «очень тяжело найти», *erum torvelt* — «мне тяжело» (*B I 34—37; 2, 6, 7, 10, 15, 25*). С драпой Эгиля сохранившийся фрагмент Харальда объединяет и то, что объект прославления — не те, о ком сложена поминальная песнь, но искусство самого скальда. Вполне возможно, что во фрагменте Харальда, если он представляет собой начальную строфу несохранившегося произведения, это объясняется использованием топики «вступления», характерной для определенного типа хвалебной поэзии — поминальной песни. Свою поминальную драпу Эгиль заключает: «Враг волка (= Один), привычный к битве, дал мне одно искусство без изъяна, дар превращать скрытых недругов в открытых врагов». Для Эгиля в горе есть одно утешение — поэтический дар.

Допуская известное упрощение, можно было бы сказать, что цель обоих сочинений состоит в том, чтобы средствами поэзии попытаться справиться с горем. Эгиль начинает, говоря, что «ему трудно заставить шевелиться свой язык» (*mjök erum tregt tungu at hrœga*), что «мед поэзии (*fagna fundr Friggjar niðja*) нелегко изливается из груди», и заключает: *Nú erum torvelt <...> skalk þó glaðr /*

góðum vilja /ok óhrugggr / heljar bíða (B I 37, 35) — «Сейчас мне тяжело, <...> но я, радостный, с доброй волей и бесстрашно буду ждать Хель (= *смерть*)». Сага, как уже упоминалось, дополняет: «Эгиль креп по мере того, как он сочинял песнь...». Итак, не исключено, что сохранившаяся виса Харальда Прекрасноволосого относится не к тому жанру, к которому ее причисляют, т. е. не к мансёngu, но к поминальной драпе. Можно высказать предположение и о причинах традиционного объединения (с которым трудно согласиться) «Драпы о Снефрид» Харальда с любовными стихами: помимо названия, естественно ассоциирующегося с мансёngом Тормода, Бьёрна и Торда, определенную роль, вероятно, сыграл и процитированный «романический» контекст саги.

Недоразумение, связанное с легко опровергаемой жанровой атрибуцией висы Харальда, может оказаться важным, если позволить себе выйти за пределы жанра любовной поэзии и допустить более широкую постановку вопроса: скальдическая поэзия *versus* лирика. В этом случае нетрудно убедиться, что непосредственное выражение внутреннего мира автора, не достижимое для прочих скальдических жанров, становится возможным только в мансёnge и поминальной драпе (о «субъективности» последней см. выше в главе о панегирической поэзии). Систематическое их сравнение выходит за рамки этого раздела; заметим, однако, что семантика обоих жанров связана с выражением одного чувства (ср. в поминальной драпе Эгиля те же обозначения эмоций, что и в мансёnge: *ekki* — «тоска» B I 34, 2², *ból* — «горе, мука» B I 37, 23⁷). Горе и любовь, почти синонимы в контексте скальдической поэзии, — нечастые темы ее стихов, с их бесчисленными стереотипными восхвалениями конунгов, чьи деяния не описаны, но лишь названы с достигнутой только в лучших образцах визуальной яркостью, наглядностью изображения. Как всякое ремесло (*íþrótt*), скальдическая поэзия всегда апеллирует только к разуму. Поминальная драпа и любовные стихи изначально связаны с выражением главных человеческих переживаний; закономерно поэтому, что именно в этих жанрах совершается «прорыв» скальдов к лирике. Мансёng и поминальные стихи — второстепенные скальдические жанры, не скованные столь жесткими канонами, как, например, хвалебная песнь, и потому скорее способны преодолеть традиционность. Тем не менее жанровые условия необходимы, но недостаточны; несравненно важнее творческая индивидуальность автора. Лиричность «Утраты сыновей» Эгиля, очевидно, объясняется прежде всего тем, что автор этой поэмы — один из самых лучших исландских скальдов. Однако даже ему, возможно, не удалось бы сделать

предметом скальдического искусства не перечисление внешних подвигов, а выражение внутреннего мира автора в иных жанрах, кроме мансёнга и поминальной драпы, закономерно обнаруживающих симптомы зарождения лирики в поэзии скальдов.

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

Начнем со стихов правнука Харальда Прекрасноволосого, Олава Святого, конунга Норвегии с 1016 по 1028 г. Именно этот конунг был крайне рассержен мансёнгом о своей жене Астрид скальда Оттара Черного (см. выше), что не помешало ему сочинять в том же жанре самому. Из рукописи *Tómasskinna* «Саги об Олаве Святом» (*Saga Óláfs konungs hins helga*) известно, что до встречи со своей будущей женой Астрид конунг Олав хотел жениться на ее сестре Ингигерд, дочери шведского конунга Олава Эйрикссона. Когда Ингигерд вышла замуж за Ярослава Мудрого, конунг Олав очень разгневался и решил объявить войну Швеции. Сестра Ингигерд Астрид несколько дней навещала конунга, прося его не начинать войны, а взять в жены ее саму. На третий день, когда конунг все еще продолжал упорствовать, она села на коня и уехала. «Тогда пошел конунг на курган (*haugr*), что был неподалеку, и сказал такую вису»:

Fagr, stóðk, meðan bar brúði
blakkr, ok sák á sprakka
(oss lét yndis missa
augfögr kona) á haugi;
keyrði Gefn ór garði
góðlót vala slóðar
eyk, en ein glöf sækir
jarl hvern, kona snarlig.

(В I 212, 10)

«Пока конь уносил женщину прочь,
я, красивый, стоял и смотрел на нее с кургана — женщина с прекрасными глазами стояла мне радости (букв. «стала причиной потери радости»). Благожелательная Гевн направила коня из города — одна ошибка находит каждого ярла — умная женщина».

«Это верно, — добавил конунг, — то, что сказала Астрид: было бы большой ошибкой (*glöf*) отдать много христианских жизней

из-за двух сестер». В другой рукописи той же саги («Книге с Плоского Острова» — *Flateyjarbók*) эта виса приводится в ином контексте. После свадьбы Ингигерд и Ярослава «случилось однажды, что Олав конунг был в Гардарики (т. е. на Руси), когда королева Ингигерд уезжала из страны в путешествие». Олав наблюдал за отъездом Ингигерд и произнес вместе с уже процитированной висой еще одну:

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

(В 1212, 11)

«Прежде стояло дерево дорогое в вотчине ярла, в цвету совершенно зеленым (в роскоши) — как это знали в любое время года жители Хордаланда. Теперь вдруг все дерево скамьи (= женщины), украшенное листвой, поблекло от слез Фрейи (= золота). У липы головного убора (= женщины) есть земля в Гардах (= на Руси) (или “Властитель в Гардах” связал липу льна = женщину золотым листом)».

Вероятно, первая строфа Олава может быть отнесена к «мигрирующим висам», сочиненным точно известным автором, но сопровождаемым различным прозаическим комментарием. Большинство исследователей (Сигурд Нурдаль, Рассел Пул³⁹) отдают предпочтение контексту «Книги с Плоского Острова», несмотря на его более общий и несколько неопределенный характер. В любом случае считается, что обе висы, какое бы саговое окружение им ни соответствовало, сочинены Олавом об Ингигерд. Тем не менее бросается в глаза лучшая мотивированность стихов Олава в рукописи *Tómasskinna* — они включены в контекст известного эпизода из жизни конунга. Кроме того, имеются многочисленные вербальные совпадения прозаического текста этой рукописи и скальдической строфы: упоминается «курган» (*haugr*), на котором произносит свои стихи конунг, «ошибка (*glöpp*), подстерегающая каждого», и т. д. В прозе речь идет об отъезде Астрид, и можно предположить, что именно о ней, а не об Ингигерд, как обычно считается, говорит Олав в своей висе. В этом случае становится понятным, почему конунг называет Астрид «умной и благожелательной», а «красивым» самого себя. Вису Олава с трудом можно отнести к любовным стихам, несмотря на упоминание о какой-то «женщине с прекрасными глазами». Как будет показано ниже, подобные вставные предложения, где говорится о женщине, приблизительно с XI в. становятся чисто формальной чертой скальдического стиля. Скорее всего первая из процитированных строф Олава должна быть причислена к «отдельным висам», висам «на случай» (*lausavísur*),

фиксирующим определенную актуальную ситуацию и имеющим информативную функцию. Такая атрибуция подтверждается и ситуативной обусловленностью строфы Олава, содержание которой, если отдать предпочтение рукописи *Tómasskinna*, полностью идентично непосредственному прозаическому контексту. Не вызывает сомнения, что едва ли не главная функция этих стихов Олава, как и «отдельных вис», исчерпывается коммуникативностью.

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

Ból 's pats lind í landi
landrifs fyr ver handan,
golli merkð, við Galla
grjótnis skal fólna;
þann myndak við vilja
valklifs meðan lífðak,
alin erumk björk at bólví
bands algrönan standa.

(В 1210—211, 4)

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

В последнее время было высказано предположение, что и эта строфа Олава также сочинена им об Ингигерд⁴⁰. Как бы то ни было, нельзя не обратить внимания на несходство двух последних вис Олава с первой. Основное их содержание определяется выражением типичных для мансёнга чувств (горя, боли). Изображение переживания автора занимает всю вису, а не вытесняется в единственное вставное предложение, как в первой строфе. В этих стихах, как и обычно в мансёнге, упоминается соперник конунга-скальда: Галли — скорее всего, прозвище мужа Стейнвор, Торварда Галли, и «властитель в Гардах» (*vrðgr í Gørðom*, если допустить конъектуру во второй висе Олава) — очевидно, муж Ингигерд Ярослав.

В соответствии с традициями мансёнга переживания скальда связаны с образом женщины. Трудно не заметить сходства в образной системе обеих вис, основанных на распространенной метафоре, — отождествлении цветения и увядания дерева и женщины. Использование этого тропа в висах Олава вновь дало повод провести аналогии с поэзией трубадуров (*En Narbones es <...> plantatz / L'arbres que'm fai aman mougir* — «В Нарбонне <...> посажено дерево, которое заставляет меня умирать от любви»⁴¹), хотя значительно более близкие параллели встречаются в самой древнеисландской поэзии. В эддических «Речах Хамдира» (строфа 15) Гудрун говорит: «Я одинока, / что в роще осина, / как сосна без вет-

вей, /без близких живу я, /счастья лишилась, /как листьев дубрава, / когда налетит ветер неожиданно» (Пер. А.И.Корсуна). К висам Олава можно было бы привести и значительно больше аналогий, начиная с генеалогических сказок и кончая «Соловьем» Верлена, так как едва ли в фольклоре или в поэзии есть что-либо более универсальное, чем параллелизм дерево = человек, формальное и логическое развитие которого было детально изучено еще А.Н.Веселовским⁴². Основываясь на этом исследовании, можно заключить, что в стихах скальдов, равно как и трубадуров, и миннезингеров, и современных поэтов, этот прием генетически восходит к фольклорной метафоре.

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

Строфы Олава целиком заполнены одной планомерно сконструированной метафорой, одним образом. Во второй висе развертывание метафоры начинается с самой первой строки: *Ár stóð eik en dýga* — «прежде стоял дуб дорогой». Существительное женского рода *eik* — «дуб» может быть понято и как полукеннинг (*half-kenning*), состоящий из одной основы без атрибута, и как персонифицированный образ, находящий поддержку в следующем за ним типично «одушевленном» эпитете. Этот эпитет, проясняющий второй метафорический план строфы, оказывается предельно нагруженным как семантически, передавая значение «эминентности» (термин С.Д.Кацнельсона), раскрывая особую, отличную от других, идеальную природу персонажа, так и функционально: слабое прилагательное *en dýga* («дорогая, любимая») частично субстантивируется и имеет однозначно персонифицирующее значение. Высокая поэтическая нагруженность эпитета усиливается средствами синтаксиса (постпозицией по отношению к существительному), ритма (маркированным конечным положением в скальдической строке — в «приращении») и звуковой организации (включением в рифму — *скотхендинг*).

Возвращение к типично фольклорным изобразительным приемам (идеализирующему эпитету, метафоре, персонификации) совмещается с давно освоенными поэтикой скальдов языковыми средствами — «древесными кеннингами», с которых начинаются вторые хельминги обеих вис (*bekkjar tré* — «дерево скамьи» и *viðr*

valklifs — «дерево утеса сокола»). Однако нормативность скальдической поэтики оказывается нарушенной тем, что в качестве основы используются существительные мужского (viðr — «лес, дерево») и среднего рода (tré — «дерево»), тогда как, согласно канону, «в кеннингах женщины применяются названия деревьев женского рода» («Младшая Эдда»: «Язык поэзии»). Смещение внутренней формы фразеологического трафарета снимает его автоматизованность и выдвигает на первый план метафорический образ «дерева», заданный в первой строке словом eik — «дуб».

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

Сходным образом фольклорная цветовая символика претворяется личным переживанием и развивает, сгущает психологический параллелизм до степени реальной осязательности. Зеленый цвет (grœn, algroen в висах Олава) традиционно связан в фольклоре с молодостью, свежестью, радостью и противопоставлен желтому, золотому, обобщающему идею увядания. Однако суггестивное богатство эпитета golli merkð — «украшенная золотом» и в особенности bliknat Mardallar gráti — «поблекла от слез Фрейи (= золота)» объединяет лирическую, элегическую тему сетования на разлуку с любимой с типичным для мансёнга мотивом «продажи возлюбленной за золото» (ср. поэзию Гуннлауга). Глагол blikna — «блекнуть», вполне нейтральный для непосредственного буквального плана выражения, становится образным («персонифицирующим») для метафорического содержательного плана, восприятие которого опирается на существовавшее в древнескандинавской традиции

представление о том, что золото вызывает бледность. Так, в «Перечне размеров» Снорри Стурлусона (виса № 45) говорится о том, как благодаря щедрости конунга руки скальда поблекли «blikna» от золотых колец; из «Младшей Эдды» известно, что «слезами Фрейи» называется золото (так как Од, чье имя значит «поэзия, исступление», «отправился в дальние странствия, а Фрейя плачет по нему, и слезы ее — это красное золото»). Следовательно, вновь поэтизация образа достигается тем, что совмещаются, сливаются оба члена параллелизма: «дерево (tré — ср.р.) поблекло от золота» и женщина («дерево скамьи» — bekkjar tré — нерегулярный кеннинг) «поблекла от слез (Фрейи)».

Ореолом фольклорных ассоциаций обогащаются и уже упомянутые регулярные «древесные кеннинги», среди которых выделяются прежде всего сущестивностью обозначения кеннинги, включающие слово «липа»: lind landrifs grjótnis — «липа скалы змеи» и línu lindr — «липа льна». Lipa — традиционный для любовной поэзии символ, генетически восходящий к весенним майским обрядам и унаследованный из фольклора не только скальдами, но и миннезингерами, голиардами и авторами раннесреднеанглийской лирики⁴³. Универсальность использованных Олавом образов свидетельствует отнюдь не о заимствовании, но о связи его произведений с исконными традициями фольклорной лирики. Взаимодействие двух традиций — стихийной фольклорной лирики с ее loci communes и скальдической поэтики с ее установкой на культ индивидуального эксперимента — помогает рождению авторской лирики, в непосредственной фольклорной образности выражающей чувства данной единичной личности — скальда.

Содержание вис Олава обусловлено личными переживаниями автора, о его чувствах заявлено совершенно однозначно в третьей висте («мне больно», «я желал бы», «женщина рождена мне на горе») и менее непосредственно во второй строфе («дорогое дерево»). Вторая виса Олава привлекает внимание тем, что в ней в противовес узусу скальдической поэзии, агрессивно утверждающей личность автора, субъект повествования «вынесен» за текст. Открытое вторжение автора смещается в скальдических стихах обретением «безличности» фольклорной традиции и преобразуется в *скрытое* включение автора в структуру текста, когда авторская оценка, авторское отношение воспринимаются «непрерывно, но в опосредованной *второй действительностью* форме»⁴⁴. Впервые в скальдической поэзии появляются условия для разрушения тождества автора и субъекта повествования, т. е. для того особого воплощения авторской личности, которое характеризует систему ли-

рики. Осознание традиционных фольклорных приемов, знакомых скальду по устной традиции, влечет отступления от нормативной скальдической поэтики, снятие ее автоматизованности, смещение ставшего обычным соотношения конструктивного принципа с материалом.

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

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

Pykki mér, es ek þekki
þunnísunga Gunni,
sem fleybrautir fljóti
fley meðal tveggja eyja,
en þás sek á Sögu
saums í kvinna flaumi,
sem skrautbúin skríði
skeið með gylдум reiða.

(В I 162, 24)

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

Двойные сравнения Хальфреда эксплицируют, развивают, в том числе и синтаксически, фольклорные метафоры, ставшие фактом скальдической поэтики в висах Олава. Если метафоры Олава глубоко традиционны, так как опираются и на типичный образ фольклорной лирики, и на собственно скальдические поэти-

ческие средства («древесные кеннинги»), то сравнения Халльфреда, соответствуя духу скальдической поэтики, совершенно индивидуальны и, насколько известно, уникальны в скандинавской традиции. Уподобление женщины плывущему кораблю (fley ср. р. — «быстроходный корабль» и skeið ср. р. — «боевой корабль»), однозначно заданное в первом хельминге, усложняется во второй части полисемией включенных в рифму существительных: saumr — «шитье, оторочка» и «обшивка корабля», flautr — «толпа, собрание» и «прилив, водоворот»; а также прилагательного skrautbuinn — «изукрашенный» (о корабле) и «нарядный» (о человеке). Безусловно, фольклорное изобразительное средство (сравнение) становится индивидуальным авторским приемом; несомненно и то, что этот безличный для фольклора прием наполняется остро воспринимаемым личным переживанием. Освоение фольклорных художественных средств сопровождается важными изменениями всех уровней организации висы: фразеологии, синтаксиса и стихосложения.

Лексика этой висы Халльфреда не вполне традиционна: богатство словаря, поэтические хейти, архаизмы в ней отсутствуют, однако кеннинги сохраняются. Помимо сложного слова fleybrautr — «путь кораблей», используются также кеннинги Gunnr þunnísunga — «Гунн головного убора» (ísungr — «головной убор» — знак замужества) и Sága saums — «Сага оторочки» (saumr — «шитье, оторочка; обшивка корабля»). Легко заметить, что оба кеннинга отнюдь не условны, их мотивированность дополнительно удостоверяется обнажением внутренней формы основы: имя богини «Сага» (Sága) — «провидица» сталкивается в одной строке (sek a Sögu... — «смотрю я на Сагу...») с тем глаголом, с которым оно этимологически связано, — «видеть, смотреть» (sjá)⁴⁵. В мотивированности кеннингов виса Халльфреда может опираться на аналогичные поэтические «прецеденты» (ср., например, вису № 7 Кормака), но в том, что касается синтаксиса, ее организацию трудно соотносить с узусом скальдической поэтики.

В отличие от канонической синтаксической структуры, образующей переплетением немотивированно разъединенных частей простых предложений, виса Халльфреда вся состоит из одного распространенного сложноподчиненного предложения, занимающего все восемь строк строфы. Если нормативная скальдическая поэтика с ее достаточно примитивным синтаксисом варьирует организацию строфы при помощи разнообразных рисунков синтаксической «плетенки» (сходной с таким видом изобразительного искусства эпохи викингов, как орнамент), то Халльфред в своей висе идет по пути разведывания синтаксического богатства фразового

единства, развивая, подчиняя, эксплицируя связи между его отдельными частями — четырьмя адвербиальными придаточными. В результате вместо искусственного синтаксического орнамента для посвященных, «прячущего» в своих хитросплетениях тривиальное содержание и тем усиливающего его значимость, синтаксис висы Халльфреда превращается в средство раскрытия смысла. Как и лексика, синтаксическая структура этой строфы теряет не только гипертрофированную изощренность, но и условность, вновь обретая мотивированность плана выражения планом содержания, отказ от которой стал условием существования скальдической поэтики.

Проникновение фольклорного приема снимает искусственность не только скальдического синтаксиса и фразеологии, но и непреложных правил скальдического стихосложения. Предельно формализованная в скальдическом стихе аллитерация попадает на лексемный повтор: *sem fleubrautir fljóti fleu* — «как по пути кораблей плывет корабль», что само по себе встречается в поэзии скальдов исключительно редко и только на положении преднамеренного, отвечающего специальному заданию приема (как, например, в знаменитой висе того же Халльфреда о мече: «Меченосец смелый меч, как дар, мне мечет. Но зачем мечисто, докучать мечами?...» — *Пер. С.В.Петрова*). Звуковое тождество тем самым становится служебным по отношению к смысловому подобию, а потерявшая свою формализованность аллитерация начинает выделять наиболее семантически важные слова — основания для всего развернутого сравнения не только в строке, но в строфе. Маркирующая ключевые «вершины» аллитерация соединяет две краткие строки семантизированным звуковым повтором и вновь воссоздает утраченное скальдами «эпическое» единство долгой строки.

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

ная преграда, делающая проникновение в смысл особенно трудным и потому особенно важным, начинает колебаться.

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

Пример использования скальдических приемов в новом конструктивном значении дают висы, приписываемые Магнусу Голоному, конунгу Норвегии с 1093 по 1103 г.:

Sú 's ein es mér meinar,
Maktildr ok vekr hildi
(mör drekkur súðr ór sörum
sveita) leik ok teiti;
sá kennir mér svanni,
sín lönð er verr röndu
(sverð bitu Högna hurðir)
hvítjarpr sofa lífit.

(В I 402, 3)

«Она одна, Мактильд, лишает меня
радости и счастья
и пробуждает вражду —
ворон на юге пьет из ран ;
учит меня, защищающего
свои земли со щитом,
смуглая женщина — *мечи пронзали
щиты* — мало спать».

Hvat's í heimi betra,
hygg skald af þró sjaldan
(miök 's langr sás dvelr drengi
dagr) an víf en fögru;
þungan berk af þingi
þann harm, es skalk svanna
(skreytask menn at móti)
minn aldrigi finna.

(В I 402, 4)

«Что на свете есть лучше прекрасной
женщины! *Редко скальд (= я) отвлекает-
ся от тоски.* Очень далек день, который
все еще не наступает для воина (= меня).
Тяжелое горе принес я с тинга
из-за того, что —
люди стоят между нами —
я никогда не увижусь с женщиной».

Мактильд, чье имя упоминается в первой висе как обычное для мансёнга средство индивидуализации, была сестрой короля Шотландии Эадгарда, с которым Магнус вел войну. Вероятно, этим обстоятельством объясняется присутствие «военных» мотивов во вставных предложениях, что само по себе примечательно. Вытеснение всего, связанного с подвигами и битвами — главной темой

скальдической поэзии, во вставные предложения, в то время как основная часть висы посвящена выражению внутреннего мира автора, является симптомом перемен, произошедших в поэтической иерархии ценностей. Неудивительно, что вторая строфа Магнуса целиком посвящена переживаниям ее автора, переданным при помощи ключевых для мансёнга слов *þrá* — «тоска», *hamr* — «горе». Ситуативная обусловленность висы почти отсутствует, достигнутая обобщенность описания близка к максимальной: появляются прежде немислимые в скальдической поэзии общие высказывания: *Hvat's í heimi betra...* — «Что на свете лучше...!» Можно спорить о художественных достоинствах стихов Магнуса, не поражающих воображение ни своей образностью, ни оригинальностью стиля, но едва ли вызовет сомнение, что перед нами образец лирической поэзии. Интересно отметить, что стиль «лирической» висы Магнуса, несмотря на следование канонам дротткветта, удивительно безыскусен: употребляется всего один кеннинг (в парентезе), нет замысловатых переплетений предложений. Гипертрофия «плана выражения» — следствие начального этапа осознания авторства — исчезает, когда авторская активность затрагивает «план содержания».

Если в любовной поэзии Магнуса основное содержание обусловлено лирическим самовыражением автора, а повествование о его подвигах оттеснено на «периферию» висы — во вставные предложения, то всего на полвека раньше в стихах деда этого конунга Харальда Сурового, в знаменитых «Висах радости» (1040 г.), мы не находим ничего подобного. В «Саге о Харальде Суровом» рассказывается, что «во время поездки (в Восточную Державу) конунг Харальд сочинил “Висы радости” (*Gamansvísur*) и было их всего шестнадцать с одинаковым заключением в каждой. Вот одна из них»:

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

(В I 329, 4)

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

(Пер. С.В.Петрова)

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

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

Траговка «Вис радости» Харальда как цельного лирического произведения была доказательно опровергнута М.И.Стеблин-Каменским⁴⁶, обратившим внимание на чисто формальный характер припевов в этой поэме. Видимая их связь с непосредственным контекстом отсутствует, так как основная часть поэмы посвящена, в отличие от вис внука Харальда Магнуса, описанию бранных подвигов самого конунга. Уместно напомнить один из наиболее известных эпизодов из жизни Харальда, связанный с исполнением им своей последней виси перед битвой при Стикластадире (1066 г.), в которой ему суждено было погибнуть. Сначала Харальд произносит эддическую вису и замечает: «Эта виса плохо сочинена, придется мне сложить другую вису получше». После чего он говорит вису того же содержания, но в дротткветте, со всеми его характерными чертами — кеннингами, переплетением предложений, хендингами и с упоминанием женщины: «так велела верная Хильд поля трупов (= *женщина*)» и «Носительница ожерелья (= *женщина*) велела мне некогда высоко держать подставку шлема (= *голову*) среди бури металла (= *битвы*), где встречается лед Хлёкк (= *мечи*) с черепами». Можно заключить, что с определенного времени упоминание женщины приобретает чисто орнаментальную функцию и превращается в такую же формальную черту скальдического стиля, как кеннинги, переплетения предложений, рифмы и пр. Эти обращения к женщине буквально пронизывают скальдическую поэзию начиная примерно с XI в. Чаше всего воспроизводится рефрен: *út munu ekkjur líta* — «женщины будут смотреть», как, например, в анонимном *Liðsmannaflakkr* — «Флокке боевых соратников», сочиненном по поводу взятия Лондона в 1017 г.:

№ 8

«Светлая женщина, живущая в камне,
будет смотреть — часто оружие
сверкает над носителями щита,
одетыми в кольчугу».

№ 9

«Каждое утро Хлёкк рога (= *женщина*)
видит на берегах Темзы мечи,
обагренные кровью, —
ворон не улетит голодным».

Тот же рефрен встречается и в «Висах о поездке на восток» Сигвата (1020 г.): «Гордые женщины будут смотреть, как мы мчимся сквозь город Рёгнвальда; женщины увидят пыль», и во флокке Тьодольва Арнорссона (1060 г.):

«В субботу Бальдр битвы (= конунг) сбросил длинный навес там, где гордые женщины из города будут смотреть на борт корабля».

«Войско конунга поднимает прямые весла из океана. Женщина стоит и смотрит на движение весел, как на чудо».

Некоторые исследователи, например Роберта Франк, проанализировавшая подобные «обращения к женщине» на примере стихов тридцати трех скальдов и сорока четырех анонимных вис, отрицают их орнаментальность. По мнению Р. Франк, такие обращения определенным образом связаны, во-первых, с реальной действительностью, т. е. с выражением того, что «воин, отправлявшийся в битву, чувствовал взгляды женщин за спиной», и, во-вторых, с литературным этикетом, т. е. с тем, что во время исполнения своего произведения скальду казалось приличнее восхвалять себя не от своего имени, но «ссылаясь на реакцию женщин»⁴⁷. Основная функция этих обращений, как предполагается, заключается в утверждении того, что «мужские стандарты» соблюдены (*masculine standards are upheld*).

Нельзя не заметить, что последнее утверждение в высшей степени справедливо для всей скальдической поэзии. Перефразируя название уже упоминавшейся статьи Дж. Джохенс (см. примеч. 15), можно сказать, что начиная с XI в. вся скальдическая поэзия проходит «Before the female gaze», но этот «женский взгляд» — не более чем условность стиха. Формальный характер скальдических вставных предложений, не всегда оказывающихся обращениями, как это видно даже из приведенных примеров, подтверждается и их дальнейшим развитием — возможным редуцированием до восклицания: «О, женщина!», — не имеющего никакой связи с ближайшим поэтическим контекстом. Обращение к неиндивидуализированной «абстрактной» женщине может быть вставлено в стихи о прохуdivшейся лодке (Ньяль *B I 130*), о сожженном корабле (Торлейв Ярлов Скальд *B I 34*), о намерении скальда отправиться удить рыбу (Эйвинд Финнссон *B I 65*) и т. д. Нельзя не заметить, что подобные парентезы встречаются обычно в окказиональных «отдельных висах» (*lausavísur*), чья главная функция, как уже говорилось, состоит в передаче информации, а основное содержание обусловлено сообщением фактов, никак не связанных с выражением чувств. Следовательно, по поводу использующихся, начиная с Харальда Сурового, вставных предложений, в которых содержатся упоминания о женщинах (более или менее конкретных, как в «Висах радости», или никак не индивидуализированных — в обращениях «О, женщина!»), следует заключить, что они не имеют прямого отношения к интересующему нас жанру. Для любого ис-

следования, ограничивающего свой материал такими парентетическими внесениями, закономерно предreshен вывод об отсутствии у скальдов любовной поэзии и невозможности лирического самовыражения на этой стадии литературного развития.

От окказиональных вис, содержащих сообщения фактического характера, в которые вклиниваются никак с ними не связанные обращения к неконкретной женщине, следует отличать те случаи, когда: а) подобное обращение обусловлено непосредственным стихотворным контекстом; б) адресат индивидуализирован; в) содержание всей висы имеет отношение к прямому или «симптоматическому» выражению переживания. Этим условиям отвечают в большей или меньшей степени скальдические висы, с которыми, как можно предположить, связан следующий этап развития рассматриваемого жанра:

Víst 'r at frá berr flestum,
Fróða meldrs, at góðu
velskúfaðra vífa
vöxtr þinn, Bil en svinna;
skorð lætr hár á herðar
haukvallar sér falla,
(átgjörnum rauðk erni
ilka), gult sem silki.

(В I 482, 15)

«Действительно, твои волосы (стан?),
умная Биль (= женщина), более
прекрасны, чем у других
увитых золотом жен.
Опора долины ястреба (= женщина)
позволяет упасть на плечи своим
волосам — я *обагрил когти жадного*
орла — золотым, как шелк».

Эта виса принадлежит ярлу Оркнейских островов Рёгнвальду Кали, одному из авторов знаменитого «Ключа размеров» (*Háttalykill*). Обстоятельства сочинения этой строфы хорошо известны и многократно прокомментированы⁴⁸. В 1151 г., во время крестового похода, Рёгнвальд Кали остановился в Лангедоке в Нарбонне, которой в то время правила виконтесса Эрменгарда, покровительница многих трубадуров: Пейре Роджьера, Пьера Овернского, а может быть, даже Бернарта де Вентадорна. При дворе Эрменгарды Рёгнвальд Кали сложил, помимо приведенной, еще одну вису:

Orð skal Ermengerðar
frá drengr muna lengi;
brúðr vill rýkk, at ríðim
ránheim til Jórdánar;
en er aptr fara runnar
unnviggs of haf sunnan,
rístum heim, at hausti,
hvalfrón til Nerbónar.

(В I 482, 16)

«Долго будет помнить слова Эрменгарды
знатный человек, величественная женщина
хочет, чтобы мы отправились
страной Ран (= морем) к Иордану.
Но когда осенью деревья жеребца волн
(= мореходы) вернутся
морем с юга, мы пустимся в путь по дороге
китов (= морю) к Нарбонне».

По одной строфе сочинили также и спутники ярла Рёгнвальда, исландские скальды Одди Глумссон и Армод:

Trautt erum vér, sem vættik,
verðir Ermengerðar;
veitk at horsk má heita
hlaðgrund konungr sprunda;
þvít sómir Bílf bríma
bauga-stalls (at öllu
hon lifi sæl und sólar
setri) miklu betra.

(В 1510, 2)

Ek mun Ermengerði,
nema annars sköp verði,
margr elr sútt of svinna,
síðan aldri finna;
værak sæll, ef ek svæfa,
(sýn væri þat gæfa),
brúðr hefr allfagrt enni,
eina nótt hjá henni.

(В 1511, 3)

«Вряд ли мы, как я думаю, достойны Эрменгарды, знаю я, что умная земля головной повязки (= женщина) может быть названа конунгом среди женщин; ибо Биль огня опоры колец (опора колец = рука, огонь руки = золото, Биль золота = женщина, т. е. Эрменгарда) — пусть живет она счастливо под домом солнца (= небом) — достойна много лучшего».

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

Не оспаривается влияние провансальской поэзии на эти четыре висы, так как обстоятельства их сочинения исключают любые сомнения. Даже у исследователей, уверенных в аутентичности скальдических стихов до XII в., «нарбоннский эпизод» подтверждает реальность путей, по которым начиная с середины XII в. осуществлялось влияние поэзии трубадуров. Сами висы тоже обычно рассматриваются как свидетельства того, сколь успешно мог имитироваться скальдами стиль провансальских кансон. В доказательство исследователи часто ссылаются на такие характерные черты их семантики, как восхваление дамы, утверждение ее превосходства, в том числе внешнего (описание волос), над другими, мотив служения и самоумаления автора, отсутствие прямой связи с ситуацией и, наконец, обстоятельства исполнения стихов, напоминающие придворную этикетную игру⁴⁹.

С перечисленными аргументами трудно спорить. Тем не менее так же трудно представить себе, что многовековая, предельно консервативная и устойчивая традиция скальдической поэзии оказалась мгновенно отвергнутой ради столь же мгновенно усвоенной иноязычной системы поэтики. Попытаемся показать, что даже исполненные на родине трубадуров висы не столько дают пример контаминации двух традиций, сколько полностью находятся в русле скальдической поэтики.

Начнем с самого важного аргумента — отсутствия связи стихов скальдов с ситуацией. Невозможно привести все прозаические контексты, сопровождающие исполнение каждой строфы, поэтому ограничимся ситуацией сочинения первой висы. В «Саге об оркнейцах» рассказывается, что однажды, когда Рёгнвальд присутствовал на пиру в Нарбонне, Эрменгарда вошла в зал в сопровождении своих дам: «Она несла в руке кубок, была одета в прекраснейшие наряды и распустила волосы, как девушка, перехватив их золотой лентой у лба». Рёгнвальд взял ее за руку и произнес первую из своих вис. Ситуативная обусловленность этой висы, чье содержание непосредственно следует из приведенного контекста, не вызывает сомнений. Тема висы Рёгнвальда — констатация актуальной ситуации: «женщина распустила волосы» — имеет многочисленные параллели в скальдической поэзии. Например, у Кормака — «Волосы, что расчесывает Сив льняной повязки (= *женщина*), я оцениваю...»; у Эйнара Скуласона — «земля ложа змеи (= *женщина*) позволила светлому снегу головы (= *волосам*) свободно струиться...»; у Снорри Стурлусона — «Я вошел туда, где красивейшая женщина сидела в палатах, Герд головной повязки (= *женщина*) распустила свои волосы». В «Саге о Кормаке» говорится: «е (Стейнгерд) волосы были лучше, чем у (других) женщин»; в «Саге о Гуннлауге» сказано, что волосы Хельги были «красивы, как золото», — контаминация этих двух описаний могла бы привести к тому, как изображены волосы Эрменгарды в первой висте Рёгнвальда.

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

Значительно более трудно опровергаемым аргументом в пользу провансальского влияния на висы, созданные в Нарбонне, представляется самый факт их сочинения. Действительно, ситуация, когда три скальда в полном согласии друг с другом и без каких-либо признаков соперничества исполняют любовные стихи в честь одной и той же дамы, не имеет аналогов в скандинавской культуре ни до XII в., ни позже. Тем не менее хорошо известно о том, что многие скальды сочиняли хвалебные песни в честь одного конун-

га. По ситуации исполнения стихи в честь Эрменгарды оказываются ближе к жанру панегирической поэзии, чем к мансёngu.

Обратим внимание на то, что за исключением последней висы Армода никакой речи о чувствах или переживаниях в этих панегириках нет. Помимо восхвалений, приведенные стихи содержат типичные для хвалебных песен в честь властителей упоминания о бранных подвигах (ср.: «я обагрil когти жадного орла» в первой строфе Рёгнвальда) и пожелания счастливой жизни, а в одной из вис Эрменгарда прямо именуется конунгом: «умная женщина может быть названа конунгом среди женщин».

Итак, если рассматривать стихи в честь Эрменгарды как хвалебные висы, а не мансёнг, то отсутствие соперничества их авторов не покажется странным.

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

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

История мансёнга продолжается и в следующем, XIII в., что можно показать на примере двух произведений: уже упоминавшейся «Драпы о йомсвикингах» (*Jómsvíkingadrápa*) оркнейского епископа Бьярни Кольбейнссона (ум. 1223 г.) и «Пословичной песни» (*Málsháttakvæði*) неизвестного автора. В обеих поэмах упот-

реблен и сам термин «мансёнг», но, как может показаться, в разных значениях. В «Драпе о йомсвикингах», рассказывающей о знаменитой битве йомсвикингов с норвежцами (926 г.), слово мансёнг встречается, когда речь идет о хвастливом обете одного из йомсвикингов, Вагна Акасона, на пиру перед походом:

Pás menbroti mælti
mansong um Gnó hringa.

(В II 9, 42)

«Тогда дробитель ожерелья (= воин)
сказал мансёнг о Гна колец (= женщине)».

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

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

Ein drepr fyr mér allri, <...>
ítrmans kona teiti;
góð ætt of kómr grímmu <...>
góðings at mér stríði.

(В II 5—6, 23)

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

Этот стев переплетается с рассказом о йомсвикингах, с которым он, казалось бы, никак не связан, следующим образом: «Убивает всю мою — Отважный вождь храбро велел спускать на воду корабли — радость жена знатного человека. — Из хорошего рода та, — Взошли на корабль войны, искусные в шуме копий (= битве), — что причиняет мне жестокое горе» (виса № 15). Независимость от главной темы повествования делает на первый взгляд явным чисто

формальный характер этих вставок. Была даже сделана попытка представить их как пародию на лирические рефрены в других поэмах⁵⁰. Трудно с уверенностью утверждать, что за сетованиями Бьярни скрываются факты его биографии, однако очевидно, что содержание стегов драпы мотивировано ее лирическим началом:

«Горечь тоски терзает меня, как и прежде. Горе приносит мне женщина с красивыми руками. Все-таки я хочу сочинить песнь. Очень несчастен я из-за женщин».

«Я долго уже люблю эту женщину. Я привязан к молодой расточительнице огня луга лосося (= женщине). Все-таки я слишком мало сочинил о знатной сосне меда, тогда как мне нужно сочинять о разливающей брагу (= женщине)». И далее: «Следует сочинять о многом другом. Скальд создал драпу о шуме битвы. Эту историческую песнь (*sgðu-kvæði*) я исполняю людям».

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

Из многих интонаций мансёнга стихи Бьярни унаследовали одну, превратившую их в интроспективную «поэтическую жалобу», как назвал элегию Шиллер. Тем не менее рассказ о душевных переживаниях — не единственная тема лирического вступления Бьярни. В каждой следующей висе все настойчивее звучит желание сочинить песнь, причем именно о «той, что причиняет горе». Поэтому переплетение нового, имеющего биографический смысл, мансёнга с рассказом о последствиях древних стихов не кажется совсем произвольным. Можно представить себе, что воспоминание об эффективности не приведенной висы Вагна должно было наделить стихи Бьярни аналогичной силой воздействия на ситуацию. Конечно, мы вправе лишь высказывать предположения об ассоциациях, связанных с интересующим нас жанром в представ-

лении скальда XIII в., ибо текст «Драпы о йомсвикингах» дает нам только косвенные свидетельства. Другое произведение XIII в., «Пословичная песнь», приписываемая тому же Бьярни Кольбейнссону, содержит более однозначные рассуждения об этом жанре, но одновременно и завершает его историю в поэзии скальдов.

Эта поэма, представляющая собой версифицированный перечень пословиц, начинается отнюдь не с гномической, но с лирической «ноты» (строфа № 3):

...hermðar orð munu hittask í,
heimult ák at glaupsa of því
(nökkut varð hon sýsla of sik)
svinneyg drós hvé hon fór við mik.

(В II 138, 3)

«...встретятся здесь горестные слова,
по справедливости я должен расска-
зать — она не думала ни о ком,
кроме себя, — как женщина с умными
глазами повела себя со мной».

Биографическая тема продолжается (называется имя той, о ком идет речь), переплетаясь с основной «паремиологической»: «Каждому лучше заниматься своим делом, хитрая лиса дала себя знать старой овце, она умела строить много козней, так обошлась со мной Раннвейг». Появление общих рассуждений, противопоставленных агрессивно личной скальдической поэтике, сближает «Пословичную песнь» с гномами мифологических песней «Старшей Эдды», например «Речей Высокого», трактующими сходные темы: «Девы нередко, / козь их разгадаешь, / коварство таят; / изведаль я это, / деву пытаюсь / к ласкам склонить; / был тяжко унижен / жестокой и все ж / не достиг я успеха» (строфа 102. Пер. А. Корсуна). Нетрудно убедиться, что объединение «общих истин» с индивидуальными мотивами не изобретено автором «Пословичной песни», но восходит к эддической поэтике. Если обобщение, стихийно достигнутое правилами житейской мудрости в «Эдде», рождается из практических потребностей повседневного быта, то в поэме Бьярни, созданной на закате скальдической традиции и усвоившей ее опыт, обобщение приобретает эстетическую функцию: гномическая тема наделяет биографическую художественной убедительностью и тем мотивирует рефрен. В отличие от «Драпы о йомсвикингах» рефрен, также допускающий аналогии с «Речами Высокого» («Никто за любовь / никогда осуждать / другого не должен; / часто мудрец / опутан любовью, / глупцу непонятной». Пер. А. Корсуна. Ср. также «Мужей не суди / за то, что может / с каждым свершиться; / нередко бывает / мудрец безрассудным / от сильной страсти». Пер. А. Корсуна), не вплетается в основное повествование, а занимает отдельный хельминг, повторяющийся после первой полустрофы, например:

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

(B II 143, 20)

Рефрен:

Ekki var þat forðum farald,
Finnan gat þó ærðan Harald,
höfum þótti sólþjört sú;
sliks döemi verðr mörgum nú.

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

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

«Тоска была прежде уделом немногих, всё же финка свела с ума Харальда, она казалась ему солнечносветлой — такая судьба постигает теперь многих».

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

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

Синхронно-функциональный анализ хулительных стихов (нида) и любовной поэзии (мансёнга) позволяет представить их в качестве самостоятельных скальдических жанров, характерная черта которых состоит в доминанте прагматической, восходящей к магической, функции. Отсутствие выраженных формальных особенностей (основной единицей в обоих случаях является скальдическая строфа — виса) не может рассматриваться как свидетельство нечеткой жанровой отграниченности нида и мансёнга, так как объясняется жесткостью и консерватизмом канонизированной

скальдической традиции, полностью подчинившей себе поэтическую практику и унифицировавшей вису в качестве абсолютно обязательной минимальной структуры. В синхронии образцы обоих жанров объединяют многочисленные черты сходства: контекстуальная роль в саге, связанная с мотивацией конфликта; фрагментарность и информативная недостаточность, обуславливающая потребность в прозаическом комментарии; языковая темнота и многосмысленность, проистекающая из отсутствия установки на информативность; фиктивность содержания; общность семантики — посягательство на мужественность врага; функциональное тождество — опора на изобразительную магию. Функционально-семасиологическая близость жанров, возможно, определяется их генетическим тождеством: в диахронии мансёнг и нид восходят, как мы стремились показать, к единому ритуально-магическому жанру — заклинаниям.

Гипотетическая общность пра-основы не предполагает исторического тождества жанров, т. е. единой традиции на протяжении нескольких эпох. Судьбы мансёнга и нида складывались по-разному, что показывают конечные этапы эволюции, выводящие их за рамки скальдического стиха и включающие в иные поэтические системы — римы и поэзию сильных скальдов. Факты более позднего восприятия жанров с позиций иного культурного кода, с одной стороны, и реконструкция их происхождения — с другой, задают начальную и конечную точки отсчета в нашем исследовании, в котором мы интерпретировали модификацию жанров между этими полюсами как типологическую стадиальность. Несмотря на то что скальдическая поэзия — авторская и, следовательно, относительно точно датируемая, речь идет именно о типологической, а не хронологической, эволюции по следующим причинам. Большая часть любовных и хулильных стихов сочинена почти современниками — героями «саг о скальдах»: Эгилем (900–983), Кормаком (930–970), Бьёрном Асбрандссоном (ум. 1000 г.), Халльфредом (ум. 1007 г.), Бьёрном Арнгейрссоном по прозвищу Герой из Хитдаля (ум. 1024 г.). Напротив, относительная «хронология» саг, т. е. предполагаемое и не всегда достоверно известное время их записи, не всегда соответствует абсолютной «хронологии» скальдической поэзии: обычно считается, что «Сага о Бьёрне» древнее «Саги об Эгиле», затем следует «Сага о Халльфреде», «Сага о Кормаке» и, наконец, безусловно самая поздняя «Сага о Гуннлауге». Так как вопрос об аутентичности скальдических стихов остается открытым, то нельзя полностью исключить возможность творческого вклада автора саги в цитируемые им скальдические

висы (ср. Йоун Хельгасон: «Даже автор древнейших “саг об исландцах” не находил ничего непозволительного в том, чтобы “разрешать” своим персонажам выражаться посредством вис, которые он сам сочинил»)⁵¹. Знаменательно, что гипотетическая эволюция ниди и мансёнга совпадает с относительной «хронологией» саг.

Исследование типологической эволюции, весьма затруднительное вследствие крайней фрагментарности сохранившегося материала, оказывается возможным только благодаря распространению терминов «нид» и «мансёнг» за пределы, указанные скальдами и авторами саг. К хулительной и любовной поэзии были условно отнесены стихотворные строфы, отвечающие тому представлению об этих жанрах, которое создается не только самими поэтическими текстами, оцененными традицией как нид и мансёнг, но и непосредственным текстуальным окружением саги, комментирующей условия сочинения и раскрывающей смысл цитируемого фрагмента, а также более широким культурным, в частности юридическим, контекстом.

Тем не менее в случае ниди материал, которым мы располагаем, настолько плохо сохранился, что следует, вероятно, говорить не столько об эволюции жанра, сколько о той перспективе, которая создается взаимоотношением немногих дошедших до нас памятников. С предысторией ниди, восходящей к заклинаниям и эддическим фрагментам гальдралага, теснее всего связаны проклинающие конунга Эйрика стихи Эгиля, исполнение которых сопровождается воздвижением «хулительной жерди» и вырезанием рунического заклятия. Уже нид исландцев о Харальде Синезубом не столь откровенно прагматичен, так как содержит не угрозы и проклятия, но вербальное сообщение о какой-то фиктивной и становящейся инвариантной для жанровой семантики ситуации.

Так называемый скрытый нид предполагает определенное совершенство поэтической техники: игру на соотношении означающего и означаемого, демотивацию плана выражения и плана содержания. Автоматизация семантики ниди обнажает ее условность и влечет освобождение от описания стабилизированной ситуации: стихи Бьёрна («Рыбья хула») и поэтическая брань его соперника Торда содержат лишь аллюзии на эту ситуацию, но сохраняют функциональную прагматичность — тождественность слова действию. Утилитарность ниди наследует поэзия «сильных скальдов», типизирующая ситуацию сочинения (т. е. разрывающая с направленностью на актуальную ситуацию) и обобщающая характеры адресатов (т. е. преодолевающая направленность на конкретное лицо).

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

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

В отдельных висах Кормака, Гуннлауга, Магнуса Голоногого и т. д., напротив, указание на ситуацию дается во вставном предложении, индивидуальное чувство заявляет о своих правах и поглощает автора настолько, что становится основным, а иногда и единственным предметом изображения (ср. висы № 7, 8 Кормака, № 19 — Гуннлауга и № 24 — Бьёрна Асбрандссона). Переживаемое скальдом изображается не по внешним признакам, а по внутреннему состоянию автора. Непосредственным описанием чувства утверждается право автора на индивидуальную эмоциональную жизнь. Лирическое самовыражение сопровождается на этой стадии эволюции появлением эстетизированного пейзажа и изображением внешности женщины. Наряду с прагматической, информативной и экспрессивной целью впервые появляется эстетическая задача. Тем не менее как лирика скальдический мансёнг оста-

ется не вполне полноценным: о недоразвитости художественной функции говорит сохранение функционального синкретизма — знака архаики. Эволюция мансёнга — это история его освобождения от магической функции, однако, даже полностью превратившийся в лирическое общее место, мансёнг в римах содержит инвокации как воспоминание о своей исконной утилитарности. С прагматичностью мансёнга связано сохранение им на всем протяжении своего развития «направленности на конкретное лицо» (преодоленной только поэтикой рим), так же мешающей ему окончательно превратиться в лирику, как и функциональный синкретизм.

«Протолирика» скальдов отражает древнейшую стадию индивидуальной лирики, содержание которой определяется событиями действительности. Автобиографическая конкретность стихов присутствует всегда, но в типологически позднем мансёнге скальдам удастся абстрагироваться от единичных фактов и конкретных подробностей и вычленить нечто общее в индивидуальных ситуациях (ср. висы Бьёрна Асбрандссона). На этой ступени эволюции появляется иное отношение к ситуации: из способа фиксации единичного факта мансёнг превращается в средство поэтизации действительности. Лирическое переосмысление содержания и появляющиеся признаки обобщения ситуации говорят о том, что в мансёнге впервые в скальдической поэзии авторское самосознание начинает преодолевать пассивность по отношению к содержанию. Второстепенный жанр, каковым является мансёнг, не скованный столь жесткими канонами, как, например, панегирическая поэзия, скорее способен побороть бремя традиционности. Освобождение автора любовной поэзии от обязанности сообщать только «действительно случившееся», предопределявшее содержание стихов внехудожественными биографическими фактами, говорит о распространении авторского самосознания от формы к содержанию. Параллельно с этим процессом идет упрощение скальдического стиля и стиха: дротткветт осознается как неадекватная форма для лирического самовыражения, на закате скальдической традиции начинаются поиски новых, более подходящих метрических средств (мунворп, хрюнхент), приводящих к переходу в мансёнге рим к размеру ферсейт. Постепенно преодолевается формальная гипертрофия поэзии скальдов — результат дефектного авторства, распространявшегося преимущественно на форму. Чем индивидуальнее вклад автора в содержание, тем менее условной, вычурной, аномальной становится формальная организация. Авторская индивидуальность начинает проявляться по-новому: не в бесконеч-

ном варьировании, детализации и усложнении формальных канонов, но в эстетизации и обобщении содержания.

Шаг к типизации, сделанный скальдическим мансёнгом, приближает его к поэтике «общих мест», возвращая на стадию героических элегий «Старшей Эдды» и обогащая его содержание ореолом фольклорных ассоциаций. Подчеркнутая «неформульность» скальдической поэзии — следствие культа индивидуального формального эксперимента, вызывавшего неутолимую жажду обновления формы как единственного средства подчинить действительность, — сменяется в типологически позднем мансёнге традиционностью почти фольклорных изобразительных средств (психологических параллелизмов, сравнений, эпитетов; ср. вису № 28 Халльфреда, висы Олава). Может показаться, что скальдический мансёнг не достигает в своей экспрессии ни мизогинистической гномики мифологических песней «Эдды» (ср. «Драпу о йомсвикингах» Бьярни Кольбейнссона и «Речи Высокого»), ни силы духа и глубины переживаний, изображенных в героических элегиях. Однако эддические элегии и родственные им германские и романские «женские песни» и другие произведения этого жанра, как правило, не содержат ни эмоциональной речи, ни «речи об эмоциях» и, следовательно, находятся, условно говоря, «дальше» от лирики, чем даже та стадия эволюции мансёнга, когда скальды лишь называют свое чувство, не описывая его. С точки зрения художественной функции поздний скальдический мансёнг тоже нельзя считать шагом назад по сравнению с эддической поэзией, так как в этом жанре скальды вновь обретают утраченную способность к обобщению ситуации и эстетическому восприятию действительности, но не неосознанную, как в «Эдде», не стихийную, продукт которой осознается как быль, а достигнутую в результате индивидуальной творческой деятельности. Когда творческий акт, прежде направленный только на форму, захватывает и содержание, делая авторство полноценным, рождается лирика в собственном смысле слова. Магическая действенность скальдического мансёнга уступает место эстетической действенности лирической поэзии.

Возможность аналогий с поэтиками инокультурной, в частности провансальской, традиции исключается прежде всего тем, что скальдическая протолирика — стадияльно значительно более ранняя. Можно утверждать ее большую типологическую «древность» даже по сравнению с античной лирикой. Уже в любовной поэзии первого греческого лирика Архилоха, выливающейся потоком оскорбительных ямбов в адрес отца отобранной невесты (ср. вису

№ 13 Гуннлауга), речь идет о вымышленных событиях (ср. связь вымысла с поэтической формой в «Поэтике» Аристотеля: «поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров»), достигнуто обобщение ситуации (ср. в «Поэтике»: «поэзия говорит об общем, история — о единичном»), хотя сохраняется «направленность на конкретное лицо» (ср. у Аристотеля: «ямбические поэты пишут на отдельных писателей»), автор уже полностью отделен от лирического героя, а чувство одухотворено достаточно, чтобы появилось незнакомое скальдам понятие возвышенно-духовной любви. Можно в самой гипотетической форме высказать предположение, что скальдическая поэзия типологически ближе к тому этапу развития словесности, который реконструируется для долитературного периода античной культуры, когда на единой стадии магической до-религиозной обрядности еще соседствуют плач, брань и эротика, дающие начало элегиям, ямбам и любовной лирике⁵².

«Прорыв» к лирике оказался возможным на той ранней ступени поэтического развития, которую представляют собой стихи скальдов, так как в них впервые в истории литературы Западной Европы предмет высокой поэзии становится единичный факт настоящего, а индивидуальное самосознание автора, утверждающееся, иногда почти агрессивно, делает все творчество предельно субъективным, насквозь проникнутым оценочным началом (ср. «я оцениваю» Кормака). Хотя появление авторского самоутверждения обычно относят к XI в.⁵³, скальды на два века раньше осознают себя индивидуальными творцами высокоценимой поэтической формы. Результат этого осознания в прозе — те саги, которые принято называть в литературе «сагами о скальдах». Несмотря на то что это не собственно «биографии» в современном смысле слова, а те же «саги об исландцах» (или «родовые, семейные саги»), они говорят об утверждении интереса к личности скальда и могут рассматриваться как свидетельства начинающегося перехода «от певца к поэту», о котором писал А.Н.Веселовский: «Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других»⁵⁴.

«Саги о скальдах», обе «Эдды», исландские судебники — все эти памятники образуют своего рода синхронное контекстуальное окружение для рассмотренных скальдических жанров. Диахрония мансёнга и нида — происхождение и эволюция — проецируется в синтагматику: от этиологии поэзии, связанной в «Младшей Эдде» и «Саге об Инглингах» с заклинаниями, рунической магией и кол-

довством; от запретов, налагаемых на нид и мансёнг исландскими судебниками, — свидетельств особого статуса поэзии в Исландии; от эддической «версии» заклинаний (гальдралага) — к стихийной типизации элегий «Старшей Эдды», предвосхищающих ее осознание в мансёнге, и подтверждению уже заявленной авторской индивидуальности «сагами о скальдах». Парадигматика жанров — начинающая с зарождения в ниде и хвалебной поэзии культа формы, укорененного в магии заклинаний, и до его преодоления в мансёнге, эволюционирующем в лирику, — как можно предположить, включает всю историю скальдической поэзии. Гипотетическая эволюция жанров, описанная в этих главах, не самоцель, но один из возможных способов установить закономерности происхождения индивидуальной авторской поэзии и ее преобразования в лирику. Уникальность скальдической поэзии состоит в том, что она дает возможность наблюдать процессы самозарождения лирики в Европе.

Примечания

- 1 *Möbius Th.* Malshatta-kvaedi // Zeitschrift für deutsche Philologie. Ergänzungsband. Halle, 1874. S. 3–74.
- 2 *Ярхо Б.И.* Мансанг. Любовная лирика скальдов. Московский Меркурий. М., 1917. Вып. I.
- 3 *Стеблин-Каменский М.И.* Лирика скальдов? // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. М., 1978. С. 79.
- 4 *Finnur Jónsson.* Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. 2 udg. København, 1920. Bd. I. S. 352.
- 5 *Meissner R.* Die Skaldenpoesie. Ein Vortrag. Halle, 1904. S. 24.
- 6 *Стеблин-Каменский М.И.* Лирика скальдов? С. 86.
- 7 *Frank R.* Why Skalds Address Women? // Atti del 12 Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo. Poetry in the Scandinavian Middle Ages: The VII International Saga Conference. Spoleto, 1990. P. 69.
- 8 *Clunies Ross M.* Hildir's Ring: a problem in *Rágnarsdrápa* // Medieval Scandinavia. 1973. Vol. VI. P. 75–92.
- 9 Роберта Франк высказала предположение, что во второй висе Эгиля также зашифровано имя Асгерд в словах: *aurmýils sef borg*, где (*aurmýil* «камень» = *áss* каменный хребет) + (*sefi* «родич, родня»); (Асгерд — невестка Эгиля) + (*borg* «огороженное место» = *gerðr*; *garðr* «огороженное место») = *sef(i)* + *áss* + *gerðr* = родственница Асгерд. См.: *Frank R.* Onomastic Play in Kormakr's Verse: The Name Steingerðr // Medieval Scandinavia. 1970. Vol. III. P. 10.
- 10 *Egils saga Skalla-Grímssonar / Sigurður Nordal* gaf út. (Íslensk Fornrit. II). Reykjavík, 1933. Bls. 148–149.

- 11 *Guttenbrunner S.* Skaldischer Vorfrühling des Minnesangs // *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte.* Heidelberg, 1955. Bd. 49. Hf. 4. S. 387. (Onerir = Thor, Berg-Onerir = Thor der Berge = Thorolf, da der Wolf ein Tier der Wildnis ist. Demgemäss bedeutet *fold Bergoneris* «Erde, Acker des Thorolf», «Thorolfs Gattin»...)
- 12 *Ярхо Б.И.* Указ. соч. С. 59.
- 13 *Jochens J.* «He Spat on Þórir's portrait and kissed Ástríðr's»: Manifestations of Male Love in Old Norse // *From Sagas to Society.* Reykjavík, 1991. P. 2.
- 14 *Frank R.* Old Norse Court Poetry. The *Drottkvætt* Stanza. Ithaca; London, 1978. P. 162.
- 15 *Jochens J.* Before the Male Gaze: The Absence of Female Body in the Norse // *The Audience of the Sagas. The VIII International Saga Conference: Gothenburg, 1991.* P. 247–256.
- 16 *Веселовский А.Н.* Из истории эпитета // *Историческая поэтика.* М., 1989. С. 65.
- 17 *Frank R.* Onomastic Play in Kormakr's Verse... P. 7–37.
- 18 *Mogk E.* Geschichte der norwegisch-isländische Literatur / Hrsg. von U. Paul 2. Aufl. II Strassburg. S. 660 (Grundriss der Germanischen Philologie). «Эгиль, Кормак, Гуннлауг, Халльфред, Оттар Черный и многие другие скальды скрывали собственные имена своих девушек и никогда не упоминали их».
- 19 *Einarr Ól. Sveinsson.* Kormakr the Poet and his Verses // *Saga-Book of the Viking Society for Northern Research.* 1966. Vol. XVII. P. 38.
- 20 *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 33.
- 21 *Гвоздецкая Н.Ю.* Язык печали, язык мести // *Скандинавская филология. Scandinavica.* 1991. № 5. С. 43.
- 22 *Гаспаров М.Л.* Греческая и римская литература I в. до н. э. М., 1983. С. 464 (История всемирной литературы. Т. I.).
- 23 *Frank R.* Old Norse Court Poetry... P. 172.
- 24 *Clunies Ross M.* The Art of Poetry and the Figure of the Poet in Egils Saga // *Sagas of the Icelanders. A Book of Essays / Ed. J. Tucker.* N. Y.; L., 1989. P. 128.
- 25 *Rubow P.* Den islandske familieroman // *Tilskueren.* 1928. Vol. VI. S. 347–357.
- 26 *Bjarni Einarsson.* The Lovesick skáld // *Medieval Scandinavia.* 1971. Vol. IV. P. 21–41.
- 27 *Einarr Ól. Sveinsson.* Kormakr the Poet and His Verses. P. 26–42.
- 28 *Andersson Th.* Skalds and Troubadours // *Medieval Scandinavia,* 1969. Vol. II. P. 10–22.
- 29 *Ibid.* P. 26–32.
- 30 *Bjarni Einarsson.* Skáldasögur. Reykjavík, 1961. Bls. 69.
- 31 *Ibid.* Bls. 81.

- 32 Ibid. Bls. 124–127.
- 33 Ibid. Bls. 70–71.
- 34 *Schröder Fr. R.* Adynata // Edda, Skalden, Saga: Festschrift zum 70 Geburtstag von Felix Genzmer. Heidelberg, 1952. S. 108–137.
- 35 *Веселовский А.Н.* Три главы из исторической поэтики // Историческая поэтика. С. 289.
- 36 *Andersson Th.* Op. cit. P. 28.
- 37 *Hollander Lee M.* The Skalds: A Selection of their Poems with Introduction and Notes. Michigan, 1968.
- 38 *Frank R.* Onomastic Play in Kormakr's Verse... P. 26.
- 39 *Poole R.* Some Royal Love-Verses // Maal og Minne. 1985. P. 120–123.
- 40 Ibid. P. 119–130.
- 41 *Frank R.* Old Norse Court Poetry... P. 175.
- 42 *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Историческая поэтика. С. 101–154.
- 43 *Hatto A.* The Lime-tree and Early German, Goliard and English Lyric Poetry // The Modern Language Review. 1954. Vol. 49, № 2. P. 193–209.
- 44 *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 7.
- 45 *Frank R.* Old Norse Court Poetry... P. 163.
- 46 *Стеблин-Каменский М.И.* Становление литературы. Л., 1984. С. 216–220.
- 47 *Frank R.* Why Skalds Address Women? P. 74–75.
- 48 *Gering H.* Die Episode von Rognvaldr und Ermingerör in der Orkneyinga saga // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1911. Bd. 43. S. 428–434; *Idem.* Die Episode von Rognvaldr und Ermingerör in der Orkneyinga saga. Zweiter Artikel // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1915. Bd. 46. S. 1–17; *Meissner R.* Ermengarde, Vicegräfin von Narbonne, und Jarl Rognvaldr // Arkiv för nordisk filologi. 1925. Bd. 41. S. 140–191.
- 49 *Andersson Th.* Op. cit. P. 16–21.
- 50 *Vries J. de.* Altnordische Literaturgeschichte. Berlin, 1967. Bd. II. S. 35.
- 51 *Helgason J.* Norges og Islands digtning // Nordisk kultur. Stockholm; Oslo; København, 1953. S. 144.
- 52 *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 43, 131.
- 53 *Curtius E.R.* Fierté du Poète // Curtius E.R. La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin. P., 1956. P. 590.
- 54 *Веселовский А.Н.* Три главы из исторической поэтики. С. 219.



христианнизи
скальдов поэ
зия II

Часть IV

*Нельзя забывать этих сказаний
или называть их ложью,
изгоняя из поэзии старинные кеннинги,
которые нравились знаменитым скальдам.
Христианам не следует, однако,
верить в языческих богов
в другом смысле, чем сказано
в начале этой книги.*

«Младшая Эдда» (Пер. О.А. Смирницкой)

«**И**СЛАНДИЯ приняла христианскую веру спустя сто тридцать лет после убийства Эдмунда и одну тысячу лет после рождения Христа по общему исчислению», — пишет Ари Торгильтсон по прозвищу Мудрый в «Книге об исландцах» (*Íslendingabók*, между 1122 и 1133 г.). По свидетельству рассказывающих о христианизации Исландии саг, весной 1000 года норвежский конунг Олав Трюггвасон, только что силой оружия введший новую веру в Норвегии и настойчиво стремившийся обратить в нее все скандинавские страны, был так разгневан неудачами миссионеров в Исландии, что повелел схватить всех находившихся в Норвегии исландцев и хотел казнить их. Тогда два исландца Гицур Тейтссон и Хьяльти Скегтьясон предложили поехать в Исландию, чтобы проповедовать там новую веру, и тем спасли плененных конунгом исландцев. Летом того же года вместе со священником Тормодом они вернулись в Исландию. Один из них, Хьяльти, был осужден на изгнание за хулу против богов — предшествующим летом он произнес со Скалы Закона оскорбительные стихи в эддическом размере — малахатте:

Vilkat goð geysja,
grey þykkjumk Freyja.

(В I 131)

«Я не глумлюсь над богами,
сухой кажется мне Фрейя».

К Гицуру и Хьяльти присоединилось много других «христиан, и они въехали на тинг, готовые к бою. Язычники тоже пригото-

лись к бою, и еще немного — и весь тинг начал бы драться.<...> Все нашли, что дело принимает очень плохой оборот»¹ (Пер. В.П.Беркова), — рассказывает о том, как было принято христианство в Исландии «Сага о Ньяле» (гл. CIV—CV). Христиане попросили военачальника Халля Торстейнссона объявить закон новой веры, однако он уговорил сделать это законоговорителя Торгейра, возглашавшего языческие законы на тинге в течение пятнадцати лет. Торгейр ушел в свою палатку, лег, накрыв голову плащом, и думал весь день и всю ночь. На утро в понедельник 24 июня он обратился к собравшимся со Скалы Закона и призвал всех к сдержанности и осмотрительности. Он говорил о тех бедах, которые обрушатся на людей, если христиане и язычники будут придерживаться разных законов и возникнут междоусобицы, от которых запустеет страна. Он вспомнил и о войне между королями Дании и Норвегии, длившейся до тех пор, пока народы этих стран сами не заключили мир вопреки воле своих правителей. Он завершил свою речь так: «Мне думается, что дела наши запутаются безнадежно, если у нас не будет одних законов для всех. Если закон не будет един, то и мира не будет, а этого нельзя допускать»² (Пер. В.П.Беркова). После чего и христиане, и язычники согласились, что все должны иметь общие законы — те, которые решит провозгласить Торгейр. Тогда он объявил: «Все люди должны быть у нас в Исландии христианами и верить в единого Бога-Отца, Сына и Святого Духа. Они должны оставить всякое идолопоклонство, не бросать детей и не есть конины. Если кто открыто нарушит этот закон, то будет осужден на трехгодичное изгнание, если же сделает это тайно, то останется безнаказанным»³ (Пер. В.П.Беркова). Лишь через несколько лет и эта оговорка была отменена, и никто уже не смел совершать языческих обрядов ни тайно, ни открыто. Сага заключает: «Язычникам казалось, что их крепко обманули, но новая вера была введена законом, и все люди в Исландии обращены в христианство»⁴ (Пер. В.П.Беркова).

Ни в одной европейской стране христианизация не произошла так внезапно, как в Исландии. Легкость, с которой исландцы приняли новую веру, добровольно достигнув компромисса на альтинге между язычниками и христианами, поразительна. Еще более удивительно то, что организованное язычество никогда не возрождалось в Исландии. Таким образом, Олаву Трюгтвасону, казалось, удалось достигнуть в Исландии, которой он никогда не видел, много большего, чем в собственной стране. Когда его тезка Олав Святой стал королем Норвегии (ок. 1015 г.), то обнаружил, что, хотя жители побережья считают себя христианами и приняли

крещение, они ничего не знают о христианской вере, в то время как обитатели центральной части страны полностью возвратились к язычеству. То, что языческие традиции оказались сильнее в Норвегии, чем в Исландии, неудивительно, если вспомнить о частых контактах исландцев с христианами Британских островов.

Однако и в Исландии язычество также не было полностью искоренено даже спустя два столетия после принятия христианства. В XII в. в эпоху расцвета исландских монастырей священнослужители, так стремившиеся покончить с язычеством, что, подобно епископу Холара Йоуну Эгмундарсону (о котором рассказывается в «Саге о Йоуне Святом»), считали непереносимым употребление имен языческих богов в названиях дней недели (Týsdagr, Óðinsdagr, Þórsdagr и т.д.⁵), продолжают, тем не менее, верить в реальность этих богов. Монах бенедиктинской общины в Тингэйпар Одд Сноррасон, сочинивший «Сагу об Олаве Трюгтвасоне», описывает встречи конунга с Одним или Тором, всякий раз говоря о них как о «злых духах» (fjándi, djöfull⁶).

Не было искоренено язычество и в эпоху Стурлунгов, т. е. на третий век после христианизации. Вероятно, это связано с тем, что в эпоху народовластия отсутствовала способная покончить с ним сила — государство. Спустя несколько веков после принятия на альтинге новой веры языческие мифы все еще настолько вызывают интерес в Исландии, что проникают в письменные памятники. Снорри Стурлусон (1179–1241), самый знаменитый представитель рода Стурлунгов, пересказывая языческую мифологию в «Младшей Эдде», говорит о богах, великанах, карликах, норнах, валькириях уже не как о злых духах и не только без осуждения, но с явной симпатией. Обращаясь к скальдам следующих поколений, Снорри, как это явствует, в частности, из строк его «Эдды», приведенных в эпиграфе к этому разделу, призывает их помнить и верить в реальность излагаемых в книге мифов, хотя и делает оговорку для христиан: «Нельзя забывать этих сказаний или называть их ложью, изгоняя из поэзии старинные (т. е. мифологические, содержащие имена языческих божеств — И.М.) кеннинги, которые нравились знаменитым скальдам. Христианам не следует, однако, верить в языческих богов (eigi skulu kristnir menn trúa á heidin goð) в другом смысле, чем сказано в начале этой книги»,⁷ т. е. в эвгемерическом прологе (Пер. О.А.Смирницкой). Характерный для Снорри синкретизм христианства, ученого эвгемеризма и веры в реальность языческих богов, был свойствен и всей исландской литературе эпохи после христианизации.

Примечания

- 1 Перевод «Саги о Ньяле» В.П. Беркова цит. по: Исландские саги. М., 1956. С. 623.
- 2 Там же. С. 624.
- 3 Там же. С. 624.
- 4 Там же. С. 624.
- 5 *Jóns saga helga* // *Biskupa Sögur* gefnar út af hinu íslenzka Bókmentafélagi. 1858. Bd. I. Bls. 237.
- 6 *Oddr Snorrason. Saga Óláfs Tryggvasonar af Oddr Snorrason Munk* / Udg. af Finnur Jónsson. København, 1932. Kap. XLIII, LIX.
- 7 Младшая Эдда / Изд. подг. О.А.Смирницкая, М.И.Стеблин-Каменский. Литературные памятники. Л., 1970. С. 60.

Поэзия скальдов переходного периода: XI— начало XII века

*Каменные идолы, слепые и глухие,
которым несчастные люди поклоняются,
лишая себя вечной жизни, да разобьет их
Христос, Сын Бога Живого.*

Древнеисландский перевод
«Жития Святого Лаврентия»
(Пер. М. И. Стеблин-Каменского)

ПОЭЗИЯ XI в. отражает растущее влияние новой веры в Исландии. Особенно ярко борьба христианства с язычеством проявляется в поэзии Халльфреда Трудного Скальда (ум. 1007 г.), который по праву считался одним из величайших поэтов своего времени. Снорри относил Халльфреда к *höfuðskáld* — «главным скальдам» — тем, кто блестяще владел скальдическим мастерством и превосходно знал необходимые для этого мифологические и героические сказания. Висы Халльфреда свидетельствуют о внутренней борьбе личности, пытающейся освободиться от языческих верований и всем сердцем принять новую веру. Для Халльфреда, как и для любого скальда, это, вероятно, было тем более трудно, что элементы скальдического мастерства в значительной степени основывались на языческой мифологии, а своим поэтическим вдохновением всякий скальд был обязан Одину. Метафорически говоря, Халльфред, как и все скальды, испил мед поэзии — напиток Одина (*Óðins mjóðr*, *Óðins ægir*, *Yggs full*). Эта главная для

скальдической поэзии метафора — «мед поэзии» предполагает, что все творчество скальдов наследует мифы языческого прошлого.

Халльфред был в юности скальдом хладирского ярла Хакона Сигурдарсона (ум. 995 г.) и сочинил в его честь «Драпу о Хаконе» (*Hákonardrápa*, ок. 990 г.), из которой сохранилось по крайней мере 36 строк, образующих девять полустроф. Все в этом произведении подтверждает, что оно сочинено языческим поэтом, прославляющим язычника-ярла. Образная система «Драпы о Хаконе» строится на использовании символического мотива брака правителя с подчиненной ему страной, традиционно присутствующего во многих инаугурационных обрядах от древней Индии до средневековой Ирландии и, вероятно, генетически связанного с культовым браком в рамках календарного цикла. Халльфред изображает ярла Хакона великим мореплавателем, который в тяжелой борьбе овладел Норвегией и собирается «сочетаться с этой страной» как с невестой:

Róð lukusk, at sá, síðan,
snjallráðr konungs spjalli
átti einga dóttur
Ónars, víði gróna.

(*BI 148, 5*)

«Потом был заключен союз так, что
мужественный друг конунга (= *ярл Хакон*)
получил в жены единственную дочь
Онара, поросшую лесом».

О союзе властителя-ярла с покоренной им страной идет речь в четырех полустрофах¹. Каждая из них включает названное с помощью кеннинга подлежащее, обозначающее ярла, и дополнение, которое указывает на денотат «земля, страна, Норвегия» и выражается мифологическим (т. е. содержащим имя языческого божества) кеннингом. Метафорическое описание завоевания Норвегии ярлом Хаконем начинается с того, что страна называется «хвойно-волосой ожидающей женой Триди», и ее «покоряет храбрый захватчик коня попутного ветра (= *корабля*, его «захватчик» = *воин*, т. е. Хакон) правдивой речью меча (= *в битве*)». Метафора разворачивается далее, и страна обозначается как «прекрасная сестра Ауда», которую «очень не хочет отпускать запускающий копье» (= *муж*, т. е. Хакон), затем — как «единственная дочь Онара, поросшая лесом», которую «получил в жены мужественный друг конунга (= *ярл*)», и наконец — «широколицая невеста Бaleyга», которую «соблазняет управитель коня пристани (= *корабля*, его «управитель» = *муж*, то есть Хакон) могучей речью стали (= *в битве*)». В приведенных строках Триди (*Priði* — букв. «Третий») и Бaleyг (*Báleygr* — букв. «огненноокий») — имена Одина, чьей невестой (ср. приводимый в «Младшей Эдде» кеннинг земли — «невеста Одина») или женой

была Йорд (Jǫrd — «земля»; это существительное используется в драпе Халльфреда и как нарицательное: «земля отошла под власть расточителя ожерелий» — *fert jǫrd und menþvergi* *В I 147, 4*). Упоминаются здесь и имена отца и брата Йорд — Онара и Ауда. Все приведенные аллюзии на языческие мифы содержатся всего в четырех полустрофах «Драпы о Хаконе».

В целом можно заметить, что стиль скальдической поэзии последних лет язычества перегружен мифологическими именами. Например, в созданной в честь того же ярла Хакона драпе Эйнара Звона Весов «Недостаток золота» (*Vellekla*), встречается не менее тридцати трех примеров имен языческих божеств на сохранившиеся 20 строф и 17 полустроф. Употребление языческих аллюзий в драпах Эйнара и Халльфреда мотивировано тем, что прославляемый ими Хакон был ревностным язычником. В драпе «Недостаток золота» Эйнар говорит о том, как, посещая капища, совершая жертвоприношения богам и угождая духам-покровителям страны, Хакон вернул процветание Норвегии. В особенности Хакон угодил Одину, отправив в Вальгаллу множество убитых и тем заслужив себе вечную «славу» (*títt*), умноженную сочиняющими в его честь скальдами.

Согласно поэмам этих скальдов-язычников, восхваляемые ими правители сражаются в непрерывных битвах, чтобы снискать милость богов. В представлении поэтов-христиан войны, развязанные прославляемыми ими христианскими королями, также ведутся с благословения Бога. Созданная несколько раньше произведений Эйнара и Халльфреда древнеанглийская поэма «Битва при Брунанбурге» (которая записана в «Англосаксонской хронике» под годом 937) воспекает «долгую славу» (*ealdorlangne títt*¹), завоеванную в бою христианским королем Этельстаном. Восхищение поэта-христианина тем, как Этельстан своими мечами навечно «усыпил» пять юных королей, вполне сопоставимо (даже на вербальном уровне) с воодушевлением Халльфреда или Эйнара, когда они описывают, как «звенящий град оружия Эгиля (= стрел) с силой обрушивается на рубахи Хамдира (= кольчуги)» (Халльфред «Драпа о Хаконе» *В I 148, 8*) или как «трое очень отважных сыновей ярла полегли в бою — это приносит славу (*títt*, ср. употребление того же слова «*títt*» в «Битве при Брунанбурге») вождю воинов» (Эйнар «Недостаток золота» *В I 118, 7*). Так же как и в христианской древнеанглийской поэме, где солнце — «сияющая свеча вечного Господа» с рассвета до заката льет свет на залитые кровью поля близ Брунанбурга, в языческих драпах скальдов «голубые, как лед» мечи, «алеющие» от крови врагов, кажутся золотыми в лучах

восходящего солнца. И сто лет спустя скальды-христиане будут вслед за Халльфредом и Эйнараром воспевать, как «пела тетива, жалила сталь и лилась кровь, летели стрелы, мелькали светлые острия» (Арнор Тордарсон «Драпа о Торфинне», ок. 1065 г. *В I 317, 7*) и «густо, как терн, сквозь пряжу Хёгни (= *кольчуги*) летело оружие» (Он же. «Драпа о Магнусе», между 1046 и 1065 г. *В I 314, 14*).

Как уже упоминалось, «Драпу о Хаконе», прославляющую язычника-ярла, который восстанавливал капища и совершал жертвоприношения богам, Халльфред сочинил в пору своей языческой юности. Всего пятью годами позже обратившийся в новую веру скальд прославляет норвежского конунга-миссионера Олава Трюгтвасона, которого он сам называет «разрушителем капищ» (*horgbrjótr В I 149, 2, 3*), «запретившим жертвоприношения богам» (*blót eru kvíðjuð В I 159, 10*). С конунгом Олавом Трюгтвасоном (ум. 1000 г.), которого Халльфред встретил во время одного из своих путешествий, его впоследствии стала связывать тесная дружба.

Привязанность к конунгу Олаву побуждает Халльфреда вновь оглянуться на свое языческое прошлое (виса № 6). Поэт признает, как много связывает его с религией праотцев — самый поэтический дар скальда зависит от того вдохновения, которое он черпает в языческих мифах. Как сказано в «Саге о Халльфреде», «Халльфред никогда не хулил богов, хотя другие говорили о них плохо. Он сказал, что не стоит относиться с пренебрежением к богам, даже если больше не веришь в них»³. Несмотря на службу конунгу, поставившему своею целью обратить в христианство всех жителей страны, Халльфред в нескольких висах открыто выражает свои сомнения и неуверенность. Согласие принять крещение он дает лишь при условии, что сам конунг будет его крестным отцом. Впоследствии конунгу приходится не раз проявлять к скальду милосердие и снисходительность, когда он отступает от новой веры. Неслучайно конунг дает ему прозвище *vandræðaskáld* — «трудный скальд».

В «Саге о Халльфреде» рассказывается, как однажды скальд произнес стихи, которые были услышаны конунгом:

Fyrr vas hitt, es harra
Hliðskjalfar gatk sjalfan,
skipt es á gumna giptu,
geðskjótan vel blóta.

(*В I 158, 6*)

«Горячо я прежде поклонялся самому
быстроумному господину Хлидскьяльва
(= *Одину*); ныне у мужей иные судьбы
чем те, что я знал с детства».

Конунг сказал: «Это плохие стихи, и ты должен искупить их»⁴, тогда Халльфред произнес другую вису:

Öll hefr ætt til hylli
 Óðins skipat ljóðum,
 algilda mank, aldar
 iðju várra niðja,
 en trauðr, þvít vel Víðris
 vald hugnaðisk skaldi,
 legg ek á frumver Friggjar
 fjón, þvít Kristi þjónum.

(B I 158, 7)

«Все люди создавали песни,
 чтобы завоевать благосклонность
 Одина; я помню превосходные
 творения наших предков,
 но неохотно я — так как власть
 Видрида (= Одина) нравилась скальду —
 стал врагом первого мужа Фритт
 (= Одина), ибо Христу служим мы».

Только после того, как конунг обрушился на него с упреками, Халльфред сочинил вису, в которой отказался от языческих богов:

Mér skyli Freyr ok Freyja,
 fjörð lætk öðul Njarðar,
 líknisk gróm við Grímní,
 gramr, ok Þór enn gamma;
 Krist vilk allrar ástar,
 erum leið sonar reiði,
 vald es á frægt und foldar
 feðr, einn ok goð kveðja.

(B I 159, 9)

«Пусть Фрейр и Фрейя гnevаются на меня
 — покинул я капище Ньёрда, —
 чудовища почитают Гримнира (= Одина)
 и Тора могучего;
 Христа одного и Бога хочу я просить обо
 всех милостях, — мне не
 по нраву гнев Сына, — Ему принадлежит
 великая власть под Отцом мира».

Примечательно, что в одной из приведенных вис (№ 7) Халльфред говорит о том, что «с неохотой» проявляет вражду к Одину. Тем не менее в другой виси (№ 8) скальд уверяет конунга, что «отверг имя жреца жертвоприношения воронов (= Одина) с языческих времен», поклоняться которому могут лишь злые духи (gróm). Конунг Олав, которого Халльфред называет «князем людей Согна» (виса № 10), запретил языческие жертвоприношения (blót), люди должны оставить свои древние верования в «судьбу, управляемую норнами» (виса № 10), и перестать почитать Одина. Сам же скальд приемлет гнев Фрейра, Фрейи и Тора, ибо покинул святилище Ньёрда. Он вынужден (neyddr) отвернуться от «потомков Ньёрда» (Njarðar niðjum B I 159, 10), чтобы «молиться Христу» (Krist at biðja B I 159, 10). «Христу служим мы» (þvít Kristi þjónum B I 159, 7), — говорит Халльфред в одной из приведенных вис. Он знает, что Христос — Сын Божий, который благодаря «Отцу всего мира» (виса № 9) владеет Божественной силой, — и только Его гнев страшится навлечь на себя скальд. Халльфреду трудно отказаться от своих старых идолов, но он предпочитает скорее прогневить их, чем Христа, своего нового Бога.

Образ Христа играет важнейшую роль в поэзии Халльфреда Трудного Скальда. Именно к Христу обращены последние строки

в сочиненной им после смерти конунга «Поминальной драпе об Олаве» (*Óláfsdrápa, eirídrápa*, 1001 г.), проникнутой теплотой и искренней скорбью о том, кого он называет своим крестным отцом. В них заключена первая, насколько известно, в скальдической поэзии молитва, в которой скальд просит Христа о том, чтобы он принял душу умершего конунга (хотя, как свидетельствуют многочисленные рунические надписи, сделанные в эпоху после христианизации, в Скандинавии считалось, что Бог-Отец принимает и помогает душам умерших). Выше и по другому поводу нам уже приходилось цитировать эту строфу:

Fyrr mun heimar ok himnar,
hugreifum Áleifi,
(hann vas menskra manna
mest gótt) í tvau bresta,
áðr an, glíkr at góðu
gœðingr myni fœðask;
koens hafi Krístr enn hreini
konungs önd ofar löndum.

(B I 156, 29)

«Прежде мир и небеса
расколются надвое, чем
родится благородный муж, —
он был лучшим из людей —
достоинством подобный
радостному духом Олаву;
чистый Христос да хранит душу
мудрого конунга над землями».

Напомним, что языческие поминальные драпы X в. часто заканчивались описанием конца света и гибели богов (*Ragnarök*). Так, Эйвинд Финнссон в «Речах Хакона» (*Hákonarmál*, ок. 961 г.) пророчествует, что скорее волк Фенрир вырвется на свободу, нежели родится конунг лучший, чем Хакон. «Поминальная драпа об Олаве» Халльфреда — первый образец этого жанра в христианской поэзии наследует древней эсхатологической традиции, изгоняя из нее все явные языческие мотивы. Скорее всего, приведенная строфа Халльфреда послужила моделью для более поздних скальдов-христиан, например для Арнора Тордарсона, давшего в «Драпе о Торфинне» (ок. 1065 г.) сходное описание конца света (см. ниже).

Строфа Халльфреда, заключающая его «Поминальную драпу об Олаве», во многом необычна. Прежде всего в ней отсутствуют кеннинги, тем более содержащие мифологические аллюзии, которые были бы неуместны в контексте висы, оканчивающейся молитвой. Кроме того, как уже указывалось, в этой строфе единственный раз за всю историю скальдической поэзии нарушается непреложное правило, согласно которому полустрофа (хельминг) всегда представляет собою замкнутое синтаксическое единство. После Халльфреда подобный «эксперимент» был повторен только на закате скальдической традиции, в середине XIV в. (в «Предсмертной песни Асбьёрна» из «Пряди об Орме Сторольвссоне» A II

344). Справедливо, вероятно, объяснение этой уникальной в классической поэзии скальдов структуры строфы ее семантикой, которое было предложено Робертой Франк⁵ («земля и небеса так же не могут расколоться, как и строфа Халльфреда»; см. об этом выше). Не исключено также, что со стремлением скальда как можно теснее объединить хельминги висы связано использование паронимии. Созвучные и однокоренные слова, из которых каждое характеризует конунга как лучшего из людей: (mest) gótt — «самый лучший», (glíkr at) góðu — «подобный достоинством», gœðingr — «благородный князь», намеренно расположены на стыке полустроф (в 4-й, 5-й и 6-й строках).

Кроме того, можно высказать и менее очевидное предположение, объясняющее синтаксические и стилистические инновации Халльфреда первым в истории поэзии скальдов включением молитвы в текст скальдической висы. Может быть, семантическая изолированность и синтаксическая самодостаточность — замкнутость последним двустушием этой первой скальдической молитвы — побудили скальда сместить синтаксическую границу, поделив вису не между двумя хельмингами, а между двустушием, занятым обращенной к Христу просьбой, и всей остальной частью текста. Распространение синтаксической структуры на все предшествующее молитве пространство висы помогает выделить ее из текста, подчеркнуть ее отдельность как некоего иножанрового включения.

Знаменательно, что и в более поздней скальдической поэзии, когда использование молитв было превосходно освоено скальдами-христианами, можно заметить то же стремление обеспечить им максимальную, в том числе синтаксическую, выделяемость в тексте строфы. Как правило, такие скальды, как Арнор Тордарсон, отводят своим молитвам целый хельминг висы (см. об этом ниже). В поздних христианских скальдических драпах заключительная молитва обычно занимает, как и у Халльфреда, последнее двустушие в висе (даже в иронической строфе, которую Снорри Стурлусон послал едва сводившему концы с концами Эйюльву Брунасону — «да живет он, самый благословенный из действительно богатых людей под солнцем» hann lifi sælstr und sólu / sannaðigra manna *B II 90, 6*).

Изолированность молитвы в тексте характерна и для типологически ранней западногерманской поэзии. Например, в композиционно строгой древнеанглийской духовной поэме «Смирение» начальные восемьдесят строк, содержащие обращенную к Господу молитву, отчетливо выделяются на фоне остальной лирической части поэмы, в том числе и своей синтаксической структурой. Так

же как и в гомилетических вступлениях или заключениях, инкорпорированных в медитативные лирические поэмы англосаксов, границы предложений здесь обычно совпадают с границами строк (ср., например, «Морестранник» 103–108, «Скиталец» 1–5, 106–110, «Деор» 31–34). Тем самым нарушается основной принцип строения западногерманского аллитерационного стиха — синтаксический перенос (*Hakenstil*, *enjambement*). Выделимость молитвы в древнеанглийских поэмах, обуславливающая разрушение традиционной синтаксической организации текста, совершенно аналогична тому явлению, которое можно наблюдать на примере заключительной строфы Халльфреда из «Поминальной драпы об Олаве».

В западногерманской поэзии инкорпорированные в текст гомилетические фрагменты, в особенности заключительные, часто характеризуются повышенной звуковой упорядоченностью — использованием добавочных по отношению к канонизованной аллитерации созвучий (внутристиховой, анафорической, кольцевой, стыковой и конечной рифмы, ср., например, «Морестранник» 106–108, «Скиталец» 108–110, «Деор» 31–34). Вспомним также, что и обращенные к языческим божествам заклинания обычно пронизаны звуковыми повторами всех типов, призванными усилить их магическую действенность (см. выше в главе о хулительной поэзии). В молитве Халльфреда, помимо обязательных аллитераций и хендингов, применяются дополнительные и, возможно, семантизированные звуковые повторы: консонанс — в словах *kcens* — «мудрый», *enn hreini* — «чистый», *konungs* — «конунг», *ond* — «душа», *ofar londum* — «над землями». Скорее всего, не случайно и помещение аллитерации на слова *Kristr* — «Христос», *konungs* — «конунг» и *kcens* — «мудрый», создающее основание для смыслового сравнения аллитерирующих слов и тем, возможно, предвосхищающее тот мотив уподобления земного властителя небесному, который позднее начинает широко применяться скальдами-христианами (см. ниже).

В поэзии Халльфреда этот мотив пока не выражен эксплицитно. Он чаще сравнивает своего героя с земными владыками, называя Олава в поминальной драпе князем «более могущественным, чем любой жадный до битвы конунг под небом Севера» (*В I 156, 28*). Скорее всего, и в обращении Халльфреда в христианство главную роль сыграла его личная привязанность и восхищение конунгом-миссионером, благодаря которым поминальная драпа, сочиненная о нем, во многом превосходит конвенциональные скальдические панегирики.

Привязанность к конунгу, однако, не помешала скальду отправиться после создания своих самых проникновенных христианских стихов в Швецию, надолго остаться в языческом Вестергётланде (западный Гаутланд), жениться на язычнице и вновь вернуться к своим прежним обычаям. Тогда во сне ему явился конунг Олав и потребовал возвращения в христианство. За вероотступничество Халльфреду было приказано сочинить несохранившуюся «Драпу о сотворении мира» (*Uppreistardrápa*), о которой известно только, что она превосходила многие поэмы своим совершенством.

Халльфред умер молодым от болезни, и его последняя виса, сложенная на смертном одре, говорит о том, что в его душе христианство полностью победило язычество. В этой строфе Халльфред признается, что страшится только адского пламени и растался бы с жизнью без страха, если бы был уверен, что Господь дарует ему спасение: «Я умер бы сейчас без заботы (*sorglaust*), — *в молодости у меня был острый язык*, — если бы знал, что душа моя будет спасена; я знаю, что — *меня не страшит ничто, кроме ада*, — каждый умрет, Бог решит, где должна закончиться моя жизнь» (в мире ином, *VI* 163, 28).

И содержание поэм Халльфреда, то признающего, то отвергающего старых богов, и прозаический контекст саги о нем говорят об испытанной этим скальдом внутренней борьбе, которая привела к своеобразной амальгамации христианских и мифологических аллюзий в его стихах.

Если обратиться не к драпам Халльфреда, а к его отдельным висам, то можно заметить, что аллюзии на языческую мифологию сохраняются даже в его христианских стихах. Центральное место в поэзии этого скальда занимает образ Одина, называемого (в висе № 6) то кеннингом «господин Хлидскьяльва» *harri Hliðskjálfar* (упоминается название жилища бога, с высокого сидения которого он озирает целый мир), то с помощью хейти (в висе № 7) — Видриром (т. е. «управляющим погодой»). В той же висе используется и менее обычное обозначение этого бога — «первый муж Фригг» (*frumveg Friggjar*). Вероятно, это словосочетание содержит аллюзию на древний миф о братьях Одина Вили и Ве, которые, как рассказывает в «Саге об Инглингах» Снорри Стурлусон, во время длительного отсутствия Одина взяли Фригг себе в жены. Об этом мифе идет речь и в «Перебранке Локи» (в строфе № 26), где Локи обвиняет «жену Видрира», т. е. Одина, Фригг, в том, что она «приняла к себе на грудь» Вили и Ве. Мифологические аллюзии можно найти и в других христианских висах Халльфреда. В одной из них (№ 9) приводится список всех, некогда почитаемых Халльфредом

языческих божеств: Фрейр, Фрейя, Ньёрд, Один (Гримнир) и Тор. Древние богини судьбы — норны также упоминаются в тексте его вис (№ 10).

Тем не менее мифологические аллюзии относительно реже встречаются в отдельных висах (не говоря уже о предназначенных для исполнения перед лицом конунга драпах), сочиненных после обращения Халльфреда в христианство, чем в тех девяти полустрофах, которые сохранились от его языческой юности. В отличие от языческой «Драпы о Хаконе» в «Поминальной драпе об Олаве», созданной после принятия ее автором христианства, мифологические кеннинги почти не употребляются. В 26 строфах этого произведения Халльфред использует лишь один кеннинг, который можно назвать языческим: «Тюр жены Хедина» (*Týr Hedins meujar B I 154, 17*). Здесь «жена Хедина», легендарного конунга, — это валькирия Хильд (исландское существительное *hildir* может трактоваться и как имя собственное и как нарицательное со значением «битва»), доставшаяся своему мужу Хедину как военная добыча и заставившая его биться с ее отцом Хёгни в вечной «битве Хьяднингов», в которой она колдовством оживляла всех убитых; а «Тюр Хильд» (битвы) — это «воин». В целом в сочиненных Халльфредом об Олаве двух больших произведениях, из которых сохранилось 264 строки, содержится всего три аллюзии на языческую мифологию.

Мифологические кеннинги и хейти продолжают широко использоваться в современных поэзии Халльфреда стихах противников новой веры, чаще всего обращающихся к покровительству бога Тора. Когда бурей был разбит корабль миссионера Тангбранда, язычница из Исландии по имени Стейнунн (*Steinunn*, конец X в.) сочинила следующие стихи (ок. 999 г.): «Тор сорвал длинного зверя Твинниля (= корабль, где Твинниль — имя морского конунга) Тангбранда со своего места; он (*Тор*) потряс древо кормы и разбил его, и ударил о землю; лыжа земли Аталя (= моря, где Аталь — имя морского конунга, т. е. корабль) никогда теперь не будет в состоянии плыть по морю, потому что сильная буря, вызванная им (*Тором*) разбила его на куски» (*B I 127, 1*). В другой висе Стейнунн говорит, что «Христос не защитил» (*hlífðit Kristr B I 128, 2*) корабль миссионера. В противовес Христу, Богу христиан, она выдвигает Тора, который ей кажется более могущественным и которого она считает своим богом. В конце той же строфы Стейнунн иронически замечает: *lítt hykk at goð gætti / Gylfa hreins at einu* — «Я думаю, что Бог дал немного защиты / оленю Гюльви (= кораблю, где Гюльви — имя морского конунга)». Эта виса Стейнунн, скорее всего,

подлинная и говорит о том, что даже у язычницы имя Христа было на устах. Это имя было известно ей и другим исландцам не только благодаря деятельности миссионеров конца Х в., но и из более древних рассказов, восходящих ко временам заселения Исландии.

Достоверно известно, что в начале IX в. ирландские отшельники-христиане нередко удалялись в Исландию в добровольное изгнание. Не исключено, что именно они были здесь первыми поселенцами — Ари Мудрый говорит в «Книге об исландцах», что прибывшие в Исландию скандинавы обнаружили там христиан, «которых жители Севера называли «папами» (papar), но они после этого ушли прочь, потому что не захотели оставаться с язычниками», тем не менее они «оставили после себя ирландские книги, колокола и жезлы; из этого можно было понять, что они были ирландскими мужами»⁶.

Упоминается об ирландских отшельниках и в «Книге о заселении страны» (*Landnámabók*). В ней содержится интересный рассказ о хёвдинге Хельги Тощем, который можно было бы привести в качестве древней и «исторической» параллели произведениям Стейнунн. О Хельги говорится, что он был «очень смешанным в своей вере; он верил в Христа, но призывал Тора в морских путешествиях и трудных начинаниях» (*Helgi var blandinn mjök í trú; hann trúði á Krist, en hét á Þór til sjófara ok harðræða*). Тем не менее свою усадьбу в Исландии он назвал Kristnes — по имени Христа, в которого веровал (*Helgi trúði á Krist ok kenndi því við hann bústað sinn*)⁷.

Верен старым традициям остался и скальд Ховгарда-Рэв Гестссон (Hofgarða-Refr Gestsson, XI в.), сын Стейнунн, пытавшийся вернуть миссионера Тангбранда к язычеству и сложившей хулительные стихи о нем, когда его судно потерпело крушение у берегов Исландии. До нас дошли лишь немногие фрагменты произведений Рэва, но все они свидетельствуют о незаурядном мастерстве их автора. Известно, что Рэв сочинял стихи об Олаве Святом, однако они утрачены. Сам Рэв говорит в одной из своих вис о том, что его воспитывал Гицур Скальд Золотых Песниц (*Gullbráskald*), который погиб, сражаясь на стороне Олава в битве при Стикластадире. Сохранились и фрагменты хвалебной поминальной песни Рэва в честь Гицура (ок. 1031 г.), в которых сказано, что приемный отец «часто приводил» скальда «к священному кубку бога воронов» (= *Одина*), к священному меду поэзии (*at helgu fulli hrafnásar* В I 295, 2, 2).

Трудно представить себе, что спустя два столетия скальды-христиане будут во всеуслышание заявлять о том, что не желают

творить языческих заклинаний и обязаны своим поэтическим даром отнюдь не языческим богам. Так, оркнейский епископ Бьярни Кольбейнссон скажет в «Драпе о йомсвикингах» (ок. 1222 г.): «Я получил добычу Игга (= *мед поэзии*, где Игг — имя Одина), не сидя под повешенным», «я никогда не исполнял заклинаний» (В II 1, 2), подражая не исконной скандинавской традиции, но ранне-средневековым европейским христианским поэтам, отрекающимся от того вдохновения, которое сулят им музы, олимпийские боги и легендарные правители (ср.: «Я никогда не пил из колодца Аганиппы» Сигеберта Льежского, XI в.).

В поминальной песни Рэва о Гицуре широко употребляются имена языческих богов, например, в следующей висе: «Один ясенъ битвы (= *муж*) — *звенело пламя Высокого* (= *меч*) — отважный в ливне стали (= *бою*) выдержал грохот Гунн (= *битву*) против двух могучих бойцов; разрушитель лука нанес Фрейру росы Драупнира (= *воину*) — он *обагрил железо* — смертельный удар и ранил другого посланца волн (= *моряка, человека*)» (В I 295, 1). Здесь «грохот Гунн» (= имя валькирии) — кеннинг «битвы», «пламя Высокого», т. е. Одина — кеннинг «меча», «Фрейр росы Драупнира» — кеннинг «воина» (где «Драупнир» — кольцо, положенное Одним на погребальный костер Бальдра, «роса Драупнира» — золото, «Фрейр золота» — воин). Легко заметить, что на восемь строк приведенной виси приходится четыре мифологические аллюзии.

Как уже говорилось (см. главу «Поэтический язык»), для стихов Рэва характерно богатство кеннингов, большая часть которых содержит аллюзии на языческие мифы и легенды. Можно высказать предположение, что эти аллюзии едва ли использовались скальдом только в память о поэтических канонах прошлого. Не все последователи Олава были христианами, и мало кто защищал древнюю веру с такой страстью, как мать Рэва Стейнунн.

Хотя Рэв и упоминает в своих висах Одина, его культ был не столь широко распространен в крестьянской Исландии, как культ Тора. В период, переходный от язычества к христианству, только скальды продолжают твердить, что искусство поэзии, их скальдическое мастерство и вдохновение дарованы им Одним. Например, едва обратившись в христианство, Халльфред признается: «Все люди создавали песни, чтобы завоевать благосклонность Одина; <...> но неохотно я — *так как власть Видрида* (= *Одина*) *нравилась скальду* — стал врагом первого мужа Фригг (= *Одина*)». Почитал Халльфред и Тора. Как рассказывается в «Саге о Халльфреде», ее герой имел обыкновение носить с собой вырезанное из слоновой кости изображение Тора и втайне поклонялся ему.

Другие скальды говорят о Торе еще чаще. Так, Торбьёрн Скальд Дис (*Pórbjörn disarskáld*, конец X в.) восхваляет его за доблесть и могущество. Тем не менее после стихов о Торе (*BI 135, 1*), Торбьёрн начинает сочинять христианскую поэзию. В «Младшей Эдде» сохранился фрагмент его стихов, где описывается крещение викинга и утверждается, что тот при крещении «получил большую удачу Белого Христа» (*fekk Hvítakrists hæsta giptu BI 135, 1*). В этой висе Торбьёрна описание христианского таинства контаминируется с традиционным для скальдической поэзии мотивом удачи, которой наделяет своих гридников конунг. Эта контаминация не покажется странной, если вспомнить, что один из самых христианских поэтов и ученых не только англосаксонского, но европейского Средневековья, Алкуин (ок. 730–804), тоже пишет об «удаче», которую дает своим подданным правитель-христианин: «Удача в жизни, успех в войне, хорошие урожаи и освобождение от чумы все еще связываются для людей с тем, как правит их король и как он себя ведет»⁸.

Что же касается скальдической поэзии, то, почти одновременно с Торбьёрном, в конце X в. этот мотив был в несколько трансформированном виде использован Торлейвом Ярловым Скальдом в «Драпе о Свейне Вилобородом», из которой сохранилась всего одна полустрофа:

Opt með ærna giptu
 fólings himins fðla,
 Jóta gramr enn ftri
 Englandi rauð branda.

(*BI 133, 2*)

«Часто с большой удачей
 князя сияния небес
 благородный конунг ютов
 обаграл мечи в Англии».

Драпа Торлейва, по-видимому, сочинена до христианизации Исландии (Финнур Йоунссон помещает ее между 986 и 990 г.). Тем не менее Торлейв в соответствии с духом новой веры объясняет в ней победу над англами конунга Свейна Вилобородого той «удачей», которой наделил его «князь сияния небес», т. е. Бог. Скандинавские конунги, как превосходно понимали скальды, едва ли что-либо теряли, принимая новую веру. Напротив, «удача Белого Христа» сулила им бесконечно больше, чем союзничество Одина или Тора или любых других языческих божеств, давно отвергнутых почти всеми странами Европы.

Автором последних дошедших до нас стихов, прославляющих Тора, был Эйлив Годрунарсон (конец X в.). В «Драпе о Торе» (*Pórsdrápa*), сохранившейся во всех четырех основных рукописях «Младшей Эдды», Эйлив, называя своего мифологического героя «небесным правителем» (*himinsjóli BI 141, 9*) и «обладателем пояса

силы» (njótr njarðgjarðar *В I 141, 7*), повествует о его победе над великаном Гейррёдом. Однако в той же «Младшей Эдде» приводится фрагмент христианских стихов Эйлива о том, как языческие боги потерпели поражение. Им всем пришлось покориться «могучему конунгу Рима» (gamr konungr Róms *В I 144, 3*), т. е. Христу, укрепившемуся в тех странах, где поклонялись языческим богам (svá hefr remðan sik lǫndum banda *В I 144, 3*). В своей единственной дошедшей до нас христианской полустрофе Эйлив, в отличие от «Драпы о Торе», не употребляет ни переплетений предложений, ни изошренного порядка слов, ни многочисленных кеннингов. Он как будто стремится, противопоставив и стиль, и смысл этих двух произведений, дать образец христианской поэтики, которой нет нужды прибегать к переобремененным языческими коннотациями стилистическим приемам.

Ни христианское содержание, ни соответствующая ему стилистика висы не препятствуют, однако, Эйливу заявить в ее начале, используя заимствованное из языческой мифологии имя, что Христос, как «говорят, восседает на седловине горы на юге у источника Урд», богини судьбы (setbergs kveða sitja / sunnr at Urðar brunni *В I 144*). В этом двустии христианские мотивы переплетаются с элементами языческой космогонии — «источник Урд». Предложенная Эйливом локализация этого «источника» — «на юге» — не имеет, насколько можно судить, параллелей ни в скальдической поэзии, ни в языческой мифологии. То же можно сказать и об упомянутом им местоположении престола Христа — «седловина горы» (setberg). С одной стороны, на Эйлива могла, вероятно, повлиять и древнеисландская действительность (место законоговора на тинге было, как известно, на «скале закона» — lögberg), и языческая мифология: «сидеть на кургане» (sitja á haugi) имели обыкновение великаны, легендарные конунги, боги, стремившиеся удержать внимание слушающих (в «Речах Высокого» Один говорит: «Пора мне с престола / тула поведать / у источника Урд...» *Пер. А.И. Корсуна*)⁹.

С другой стороны, нельзя исключать воздействия на скальда традиции патристики, связывающей с югом все благое, а с севером — все зло (в эпоху Средневековья ассоциация ада и язычества с севером приобретает статус литературного топоса, вероятно, восходящего к описанию престола царя вавилонского: «на горе в сонме богов, на краю севера» в Книге Пророка Исаии 14,13). Известно, что миссионеры в западно- и северогерманских странах использовали географическую особенность распространения христианства с юга на север как аргумент против язычества. Так, ок.

723 г. винчестерский епископ Даниил советовал Св. Бонифацию упомянуть эту подробность как часть доказательства в пользу обращения язычников Германии: «В то время как христианам дозволено обладать странами, богатыми маслом, вином и другими товарами, языческие божества оставили язычникам замерзшие страны севера, где, как ложно считается, эти боги живут, отрезанные от всего остального мира»¹⁰. Согласно своей «синкретической» вере, Эйлив наделяет Христа, в котором, судя по приведенному фрагменту, видит нового победоносного Бога, торжествующего над старыми языческими божествами, всей властью распоряжаться жизнью людей, не забывая при этом и о скале Одина у источника богини Урд, определяющей судьбу каждого человека.

Следует заметить, что в стихах Торбьёрна и Эйлива образ Христа как будто занимает место Одина и Тора. Трудно судить о причинах такой контаминации. Можно лишь предполагать, что миссионеры в Исландии стремились представить Христа как Бога, который своей силой и удачей (*gífta*), а также способностью побеждать злые силы превосходит Одина и Тора, наиболее почитаемых из исконных скандинавских богов. Христос изображался как всеведущая сила, которая, подобно языческим богам, могла вызывать и почитаться в любой жизненной ситуации. Его, как о том свидетельствуют стихи Торбьёрна и Эйлива, считали источником успеха и могущества, так же как конунгов и вождей. В соответствии с викингскими идеалами эпохи, Христос описывался в героических тонах: отважным, сильным и справедливым.

Новыми и необычными для скальдической поэзии представляются эпитеты, использованные для характеристики образа Христа: «безупречный» (*meinalauss*) и «чистый» (*hreinn*). Эти новые эпитеты применяются, например, в скальдической висе в «Книге о заселении страны», рассказывающей о некоем Херьольве Бардарсоне (*Herjólfur Bárðarson*), который плывал в Гренландию в то время, когда там обосновался Эйрик Рыжий (ок. 980 г.). С ним на корабле был христианин с Гебридских островов, сочинивший стихи под названием «Драпа о буре на море» (*Haferðingadrápa*). В «Книге о заселении страны» приводится только рефрен этого произведения, содержащий кеннинг «безупречный испытатель монахов» (*meinalausan munkka reyðir*), который (так как употребляется характерное прилагательное *meinalauss*), скорее всего, относится именно к образу Христа.

Можно предположить, что наиболее ранняя христианская поэзия скальдов возникает непосредственно после христианизации, в самом начале XI в. Отрывок «Драпы о буре на море» неизвестно-

го скальда-христианина с Гебридских островов, где упоминаются «испытатель монахов» (*munka reynir*) и «князь высокого дворца земли» (*dróttinn hárar foldar hallar* *BI* 167), датируется в издании скальдической поэзии Финнура Йоунссона 1000 годом. Таким образом, очевидно, перед нами один из первых образцов христианских стихов скальдов. Нельзя полностью исключить, однако, и то, что эта анонимная христианская молитва о даровании благополучного плавания уступает по архаичности окружающему ее прозаическому контексту и, как предполагалось в недавних исследованиях¹¹, возможно, относится к XII в.

Напротив, один из древнейших примеров скальдической поэзии, скорее всего, оказался включенным в христианский контекст в более позднее время. Это стихи Глума Торкельссона, внука первопоселенца Сварткеля, о которых в «Книге о заселении страны» говорится, что ими он «молился Кресту»:

Gott ey gömlum mönnum.
Gott ey ægum mönnum¹².

«Да будет добро старым людям.
Да будет добро молодым людям».

Хотя в аутентичности этих стихов сомневаться не приходится, их связь с поклонением кресту не вполне очевидна. В сагах упоминается и о других христианских драпах XI в., тем не менее до нашего времени не дошла ни одна из них.

Кеннинг, обозначающий Христа в отрывке из «Драпы о буре на море», подобен кеннингу в полустрофе, приписываемой в «Языке поэзии» (*Skáldskaparmál*) законоговорителю Скафти Торордссону (ум. 1030 г.), который родился задолго до принятия христианства и приходился племянником христианскому законоговорителю Гриму с Мосфелля. В этой полустрофе (*BI* 291), посвященной прославлению Христа как творца мира, Скафти восхваляет силу «предводителя монахов» (*munka dróttin*), т. е. Христа, «самого могущественного» из всех (*máttir es munka dróttins mestr*), и добавляет, что «великий Христос создал весь мир и возвел палаты Рима» (*Kristr skóp ríkr ok reisti Róms höll veröld alla*). Строка «Бог способен на наибольшее» (*aflar goð flestu*) также, скорее всего, относится к Христу. Легко заметить, что первые скальды-христиане, вероятно, приписывали Христу сотворение мира, из чего можно заключить, что их представления о троичном Боге и различии между Богом-Отцом и Сыном имело свои особенности, характерные для ранне-Средневековья.

У скальдов, которые принадлежали к поколению, следовавшему за непосредственными свидетелями того, как было принято христианство, остается все меньше реликтов бывшего синкретизма

веры. В отличие от первых поэтов-христиан для Сигвата Тордарсона (ок. 995—1045), одного из самых знаменитых исландских скальдов, о котором не раз говорилось на страницах этой книги, христианская вера уже вполне органична. Когда Сигват, подобно Хальфреду, попадает в языческую Швецию, то его собственной вере ничто не грозит — обычаи коренного населения кажутся ему безнадежно устаревшими:

«А в Капище пуше
Мне досталось, долго
— На запоре двери —
Хозяев мы звали.

Язычники — нечем
Их проклять — прогнали
Нас: “священно место”.
Пусть тролли с ними спорят!»¹³

(Пер. О.А. Смирницкой)

В тех же «Висах о поездке на восток», к которым относится приведенная строфа, Сигват, описывая, как прохудилась его лодка, восклицает: «Да возьмет житель кургана (= *йотун*) жалкую лодку» (*taki hlœgiskip hauga heit VI 220, 2*). Оказавшись в языческом Гаутланде, скальд прибегает к соответствующей фразеологии: «жители кургана» — традиционный кеннинг «йотунов, троллей», которые, вероятно, были осмыслены в исландском христианстве как злые духи. Знаменательно, что этот языческий кеннинг использован скальдом-христианином как ругательство.

Напротив, христианские темы вдохновляют Сигвата на сочинение нескольких отдельных вис (*lausavísur*) и одной из самых проникновенных его строф — молитвы по случаю крещения дочери:

Dróttinn, hjalp þeims dóttur
(dýgr's þinn vili) mína
heim ór heidnum dómi
hóf ok nafn gaf Tófu;
helt und vatn enn vitri
(varök þeim feginn harða
morni) mínu barni
móðrakkr Haralds bróðir.

(*VI 248, 11*)

«Господи, помоги
тому, кто — *дорога Твоя воля* —
домой из язычества поднял мою дочь
и дал ей имя Тофа;
отважный духом, умный
брат Харальда
— *очень рад я остался этим утром* —
держал под водой моего ребенка».

Сигват возносит эту молитву за крестного отца своей дочери Тофы, который, как поэтически говорит скальд, изображая таинство крещения, «поднял ее домой из язычества» (*hóf heim ór heidnum dómi*), — норвежского конунга Олава Харальдссона, причисленного после гибели в битве при Стикластадире к лику святых. Сам Сигват был крестным отцом Магнуса, единственного

сына Олава Святого. Магнусу он много позже скажет о святости их уз в своих «Откровенных висах»: «между нами все священо <...> хочу я с тобой щедрым жить и умереть» (*medal okkar alt's háligt; <...> vildak með þer mildum lífa ok deyja* *В I 239, 18*). Те священные узы, о которых говорит Сигват, связывали его с семьей норвежских конунгов, что, возможно, проливает свет на то, почему о таинстве крещения упоминается не в одной его висе.

Описывая свое отношение к конунгу, Сигват вновь использует выражения, свидетельствующие о его глубокой вере: «Пусть Белый Христос накажет меня горячим огнем, если я хотел удалиться — *я чист в этом* — от Олава <в сражении>» (*В I 252, 25*). То же наказание ждет, как утверждает Сигват в других стихах (*В I 250, 16–17*), всех врагов, предавших конунга за золото. Можно предположить, что изменившие Олаву отождествляются с Иудой; сам же конунг, вероятно, видится скальду в образе Христа. Преданность Христу для Сигвата неотделима от верности королю, с которым скальд может вступить в отношения, освященные христианским таинством и имеющие непосредственное влияние на его нынешнюю, а главное, будущую жизнь в изображаемом как реальный аду или Раю.

Представление о святости королевской власти ярче всего проявляется в тех висах Сигвата, где он возносит молитвы за Олава:

Nú sitt heill, (en) hallar
(hér finnumk meir) þinnar
at, unz enn kœmk vitja,
Áleifr konungr, mála;
skald biðr hins, at haldi
hjalmdrfu viðr lífi
— endisk leyfð — ok landi
(lýkk vísu nú) þvísa.

(*В I 247, 7*)

«Теперь оставайся счастливым
— *но мы еще встретимся здесь* —
в своих палатах, Олав конунг, пока я
не приду навестить и говорить с тобой;
скальд желает древу метели шлемов
(= мужу, т. е. Олаву) сохранить жизнь
— *позволь закончить* — и страну
— *теперь завершилась виса*».

Nú eru mælt (en mála
meir kunnum skil fleiri)
orð, þaus oss of varða
alls mest, konungr, flestra;
goð láti þik gæta,
geðharðr konungr, jarðar,
(víst hefik þann) þvíft, þinnar,
þú 'st til borinn (vilja).

(*В I 248, 8*)

«Теперь сказано
— *но еще больше можем сказать* —
слово, которое для нас,
конунг, важнее всех;
Господь да позволит тебе сохранить
свою страну — *такова моя твердая
воля* — отважный духом конунг,
ибо она твоя от рождения».

Приведенные висы Сигват произносит, отправляясь по поручению Олава в Швецию, и высказывает ему свои благие пожела-

ния, заключаемые молитвой о сохранении конунгу жизни и власти над страной. Как было замечено Бьярне Фидьестёлем¹⁴, Сигват подчеркивает свое отношение к Олаву: «скальд» — «конунг» (в первых полустрофах вис воспроизводятся слова «конунг», «теперь», «но», «еще», занимающие одинаковые синтаксические позиции), собственные функции в качестве скальда («позволь закончить», «теперь завершилась виса») и свою роль заступника перед Богом.

Продолжая начатый Бьярне Фидьестёлем анализ, легко убедиться, что эти строфы Сигвата сходны не только по структуре, но и, что, вероятно, не менее важно, по семантике. Пожелания скальда конунгу занимают в обеих висах одинаковые позиции — вторые полустрофы — и имеют, помимо сходной синтаксической организации, тождественные схемы переплетающихся предложений. В первой висе пожелания произносятся от лица скальда, т. е. Сигвата: «скальд желает» Олаву «сохранить жизнь и страну». Во второй висе Сигват просит о том, чтобы «Господь позволил» Олаву «сохранить страну». Слова «скальд» и «Господь» поставлены в идентичную синтаксическую позицию — они открывают соответствующие полустрофы и выполняют функцию подлежащего. Напрашивающееся сопоставление этих слов, а возможно, по замыслу скальда, и их денотатов, подчеркивается семантической близостью контекстов, в которых они встречаются, — в обоих случаях пожелание, высказываемое конунгу, заключается в том, чтобы он сохранил страну. «Такова моя твердая воля», — утверждает Сигват языком, более подходящим земному владыке, чем его скальду. Так он вводит в скальдический обиход выражение, сходное с теми, которые начнут употреблять скальды-христиане: изменив лицо притяжательного местоимения с первого на третье, они применяют его к Владыке небесному. «Господь да позволит тебе сохранить свою страну, ибо она твоя от рождения», — заявляет в своей молитве Сигват и тем предвосхищает становящиеся почти топическими в более поздней христианской поэзии мотивы власти над страной, данной Свыше, и конунга как «наместника Бога на земле».

Сигват — любимый скальд Олава Святого не присутствовал при том, как конунг простился с жизнью. В то время, как уже рассказывалось (см. выше), он принимал участие в паломничестве в Рим. На пути домой Сигват услышал о гибели Олава и сочинил несколько вис, в которых оплакивал своего покровителя. В одной из них (В I 251, 22) говорится о том, что скальд встретил человека, горевавшего о своей умершей жене и искавшего смерти, однако, по словам Сигвата, скорбь тех, кто утратил конунга, была много тяжелей печали вдовца.

Возвратившись в Норвегию, Сигват сочинил вису, в которой противопоставлял страну, страдающую от тирании Свейна Кнутсона, той Норвегии, что процветала при Олаве Святом. Норвежские скалы, казалось, смеялись, а берега манили мореплавателей, когда был жив Олав, теперь же все холмы погружены в грусть (*В I 252, 26*). В этих стихах, созданных Сигватом, когда он вернулся из паломничества, изображается, как природа разделяет с человеком и радостную, и печальную его участь. Этот своеобразный психологический параллелизм, возможно, навеян ветхозаветными мотивами (ср. например, в Книге Пророка Исаии: «горы и холмы будут петь пред вами песнь» *Ис. 55, 12*; или: «Радуйтесь, небеса, и веселись, земля, и восклицайте, горы, от радости» *Ис. 49, 13*; или: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая и расцветет как нарцисс» *Ис. 35, 1*; ср. также: «...и холмы препоясываются радостью, <...> и долины покрываются хлебом, восклицают и поют» *Пс. 64, 13—14*; «да рукоплещут реки, да ликуют вместе горы» *Пс. 97, 8*).

Несмотря на все настояния, Сигват отказался присоединиться ко двору Свейна, тем не менее, когда в 1035 г. в Норвегию вернулся сын Олава Магнус, скальд стал его ближайшим другом и советчиком. «Откровенные висы», в которых Сигват упрекал Магнуса за резкость и несправедливость в управлении страной, возможно, спасли и жизнь, и престол юного сына Олава Святого.

Незадолго до смерти Сигват отдал дань памяти любимого конунга в «Поминальной драпе об Олаве Святом» (*Erfdrápa Óláfs helga*, ок. 1043 г., *В I 239—245*). Интересны обстоятельства создания этой поэмы, известные, в частности, по «Книге с Плоского Острова». Однажды, когда Сигват высадился на священном острове Сельге, на западном побережье Норвегии, то узнал о том, что неподалеку лежит больной бонд, за которым ухаживает его жена. Олав Святой явился этой женщине во сне и сказал ей, что недоволен Сигватом. Причиной гнева Олава Святого послужило то, что в «Поминальной драпе», которую Сигват сочинял в это время, был использован стев на тему о Сигурде Убийце Фафнира. Олав сказал, что предпочел бы стев на темы Священной Истории, например, взятый из «Саги о сотворении мира» (*Uppreistarsaga*). Сигват, вероятно, исполнил это желание конунга, так как об его драпе известно, что она была «снабжена стевом из “Саги о сотворении мира” (*stœlt eptir uppreistarsögu*¹⁵), однако он не сохранился.

Название *Uppreistarsaga* употребляется для обозначения переложений «Книги Бытия», но, может быть связано и с образом Христа, поднимающегося из Иордана после крещения. Не исключено,

что строки, приписываемые Сигвату Снорри Стурлусоном¹⁶, могли быть использованы в качестве стева в этой поэме:

Endr réð Engla senda
Jórðánnar gramr fjóra
(fors þó heims á hersi
heilagt skopt) ór lopti.

(*B I 245, 28*)

«Господин Иордана (= Бог)
четырёх Ангелов послал с небес,
вода омыла святые власы князя
людей (= Христа)».

«Поминальная драпа» Сигвата во многом следует традиционному стилю энкомии. Даже по сравнению с более ранней поэзией этого скальда число кеннингов в его произведении увеличивается, обретают они и былую изощренность построения. Золото вновь становится «огнем воды», и щедрые князья рассеивают его; битва по-прежнему не утоляет голод «мужа волчицы». Создается впечатление, что в зрелом возрасте Сигват возвращается к стилистическим традициям скальдов X в.

Тем не менее кеннинги и хейти, содержащие имена мифологических богов и героев, почти не применяются в стихах Сигвата. Во всей его поэзии такие выражения, как «Нанна меда» (*mjóð-Nanna B I 224, 15*) или «Ньёрд битвы» (*sóknar Njörðr B I 246, 3*), встречаются крайне редко. Вполне возможно, что в некоторых случаях мифологические аллюзии намеренно используются Сигватом для того, чтобы еще раз отвергнуть древние верования или осудить язычников. В первой строфе «Поминальной драпы об Олаве» описывается казнь через повешение двенадцати шведов, скорее всего язычников: «Мне достоверно известно, что двенадцать деревьев огня реки (= золота, т. е. мужей) были схвачены; конунг Олав беспощадно предал их смерти; я видел, как воины жаждущего битвы князя свеев скачут на коне Сигара (= виселице, Сигар — имя легендарного морского конунга) в Хель» (*B I 239, 1*). Контекст, в котором употребляется и имя властителя моря, и имя владычицы преисподней, не оставляет сомнения в негативном отношении к ним автора. В другой строфе (*B I 245, 27*) Сигват говорит, что покидает дома свой украшенный золотом меч, названный им при помощи кеннинга «прут Гьёлль» (*Gjallar vöndr*), где Гьёлль — имя валькирии, букв. «Шумная» (этот кеннинг можно толковать также как «прут битвы», понимая *gjöll* не как имя собственное, но как нарицательное существительное — хейти «битвы»). При этом он замечательно добавляет, что «откладывает меч» ради «посоха паломника» и делает это, так как «устал от войны». Убийцу Олава Святого Сигват обозначает, применяя пятичленный мифологический кеннинг — «Тротт (= Один) переkreшивающих заборов бури укры-

тия битвы» (Próttir gunnranns glyggs þvergarða *BI* 243, 17), особенно семантически отмеченный в поэзии скальда, избегающего даже трехчленных кеннингов. Исключительность произошедшего — гибель конунга — дополнительно удостоверяется уникальностью использованной для ее описания фразеологии. Упоминание имени Одина в кеннинге, обозначающем того, от чьей руки пал Олав Святой, придает всему событию оттенок зловещей сверхъестественности.

Начиная со стихов Сигвата языческие аллюзии все реже употребляются в скальдической поэзии. На примере своих произведений он как будто показывает скальдам последующих поколений, что, сочиняя висы и драпы, можно обходиться почти без мифологических кеннингов и хейти.

Неизвестно, какая часть «Поминальной драпы об Олаве» утрачена, но сохранившиеся строфы важны, в том числе и как исторический источник. Скальд говорит о ранних годах правления Олава, подробно рассказывает о победах конунга в боях и сосредоточивает свое внимание на его возвращении с Руси и последнем сражении в Норвегии. Битва при Стикластадире, где конунг лишился жизни, описана здесь как некий крестовый поход (строфа № 22). Сигват, однако, не скрывает, что в войске Олава Святого были не только христиане, но и язычники. Возможно, в напоминание о Страшном Суде Сигват помещает христиан по правую руку от Олава Святого, чьи враги не смеют взглянуть ему в глаза, пронзающие, как копья, и острые, подобно глазам змея.

Мастерство Сигвата проявляется в том, как он впервые в поэзии скальдов изображает солнечное затмение, последовавшее за гибелью Олава. Солнце вдруг стало холодным, и свет его не мог более указывать путь воинам, сражавшимся в битве. После рассказа о гибели конунга Сигват говорит о том, что Олав, который теперь пребывает у Господа, творит много чудес и должен быть почитаем как святой. Молится Сигват и о душе Олава, очевидно, не зная, что Блаженный Августин не одобрял молитвы о мучениках¹⁷. Описывает скальд и те торжества, которые происходили на могиле Олава Святого, молебны, которые служили в его честь, и его золотую гробницу. «Я прославляю святость короля», — заключает Сигват. К себе самому и к своим слушателям скальд обращается с призывом достойно чтить память конунга и посещать богослужения в его честь в праздник Олава Святого. Так, в стихах Сигвата вводятся названия католических праздников, упоминая которые он использует заимствования из латыни. В «Поминальной драпе об Олаве» впервые появляются и новые для скальдической поэзии агиографические мотивы.



1. Руническая надпись на памятном камне
(середина XI в.). Тэбю, Швеция



- ◀ 2. Руническая надпись на памятном камне
(середина XI в.). Соллентуна, Швеция

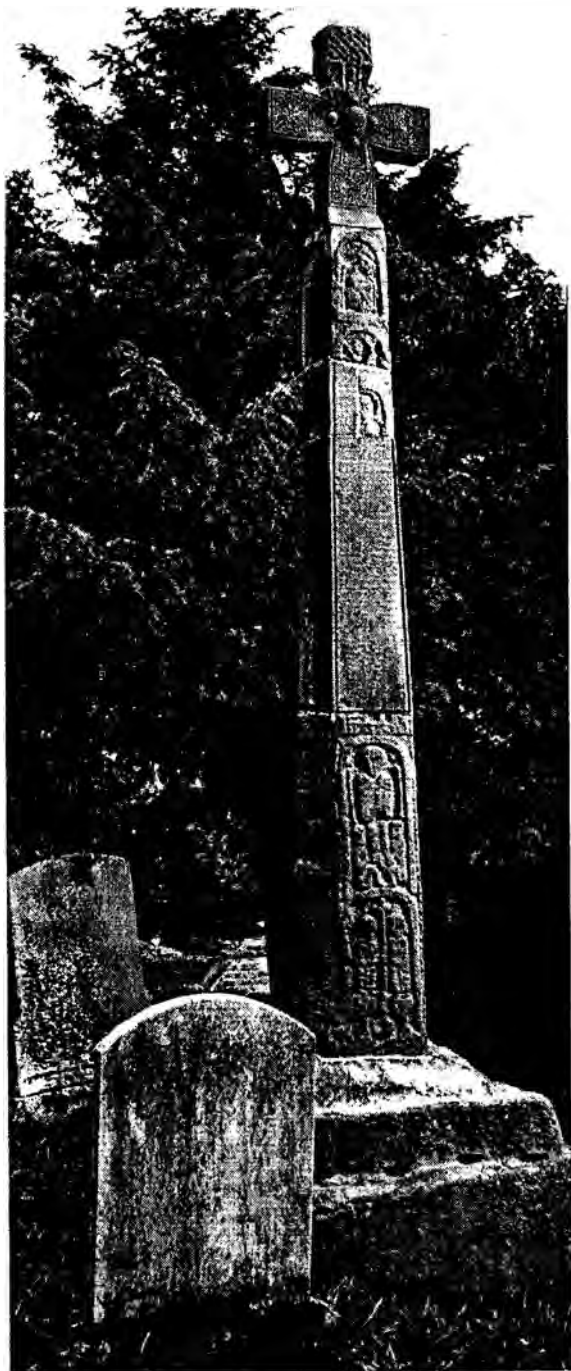
3. Серебряные и бронзовые амулеты,
изображающие валькирий. Захоронения эпохи
викингов. Стокгольм, Швеция





◀ 4.

Изображение
вооруженного викинга
на памятном камне (X в.).
Миддлтон, Йоркшир,
Англия.



5.

Крест с изображением
сцен из легенды
о Сигурде
Фафнирбойце (X в.).
Холтон, Ланкашир,
Англия





7. Серебряное нагрудное распятие
из погребения в Бирке (X в.). Швеция

◀ 6. Госфордский крест с изображением воина.
Англия

8. Изображение Христа на памятном камне
(ок. 980 г.). Йеллинг, Дания



9. Миниатюры с изображением арфиста, кузнеца
и крестьянина. Страница рукописи 1000 г.
Кентерберийский собор, Англия

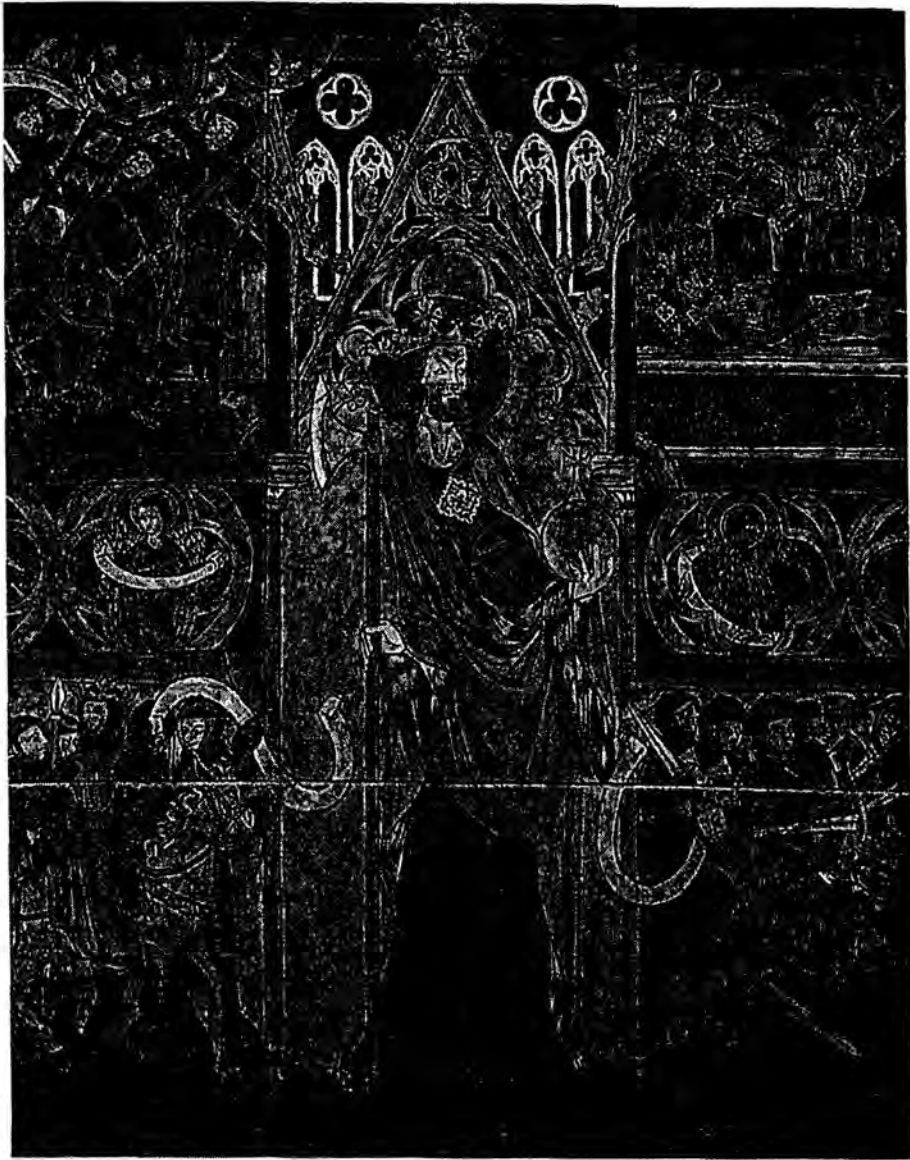




10. Сцена крещения Харальда Синезубого на
металлической пластинке из церкви Тамдруп
(XII в.). Ютландия

11. Крестильная купель с рунической надписью
из церкви Бурсерюд. (XIII в.).
Смоланд, Швеция.





12. Сцены из жизни Олава Святого.
Роспись по дереву. (XIV в.).
Собор в Тронхейме, Норвегия

Конунг Олав погиб в битве при Стикластадире летом 1031 г. В «Саге об Олаве Святом» рассказывается, что его тело было поднято после того, как пролежало в могиле год и пять дней. Когда покровы были сняты, лик короля, по словам саги, был совершенно не тронут тленом — он выглядел так, будто только что уснул. Тогда даже те, кто бились на стороне противников короля при Стикластадире, убедились в его святости, и культ Олава Святого стал быстро распространяться в скандинавских странах.

Одними из первых возносить хвалу Олаву Святому начали исландские скальды — и те, кто был среди его друзей, и те, кто считался его врагами. Агиографическая тема была продолжена и подробно разработана Торарином Славословом (*Þórarinn Loftunga*, XI в.), известным как скальд Кнута Могучего и автор поэм в его честь («Тёгдрапы» — ок. 1028 г. и драпы «Выкуп головы» — ок. 1026 г. со знаменитым и единственно уцелевшим от нее стевом: «Кнут бережет землю, как хранитель Грикланда = Бог — небесное царство» *B I 298*). Вскоре после смерти Олава Торарин сочинил «Песнь о тиши на море» (*Glælognkvíða B I 300–301*), обращенную к сыну Кнута Могучего Свейну, который правил в то время Норвегией. Если эта песнь действительно создана для Свейна, как рассказывается в «Круге Земном», то она может быть датирована 1031—1035 гг.

В этом произведении, как и в «Тёгдрапе», где (возможно впервые) применен редкий размер тёглаг, Торарин отдает предпочтение древнему стиху квидухатта, почти не употреблявшемуся скальдами. Квидухатт считается размером, производным от форнюрдислага и отличающимся от последнего счетом слогов. Наиболее известный пример квидухатта — знаменитый «Перечень Инглингов» (см. главу о панегирической поэзии). Торарин, как предполагалось, использовал этот размер с определенной долей иронии, будто желая показать, что правление датского конунга — незаконнорожденного Свейна — было нежелательным звеном, прерывающим династию Инглингов (норвежского королевского рода).

Тема «Песни о тиши на море» — прославление святости Олава, которого скальд называет «человеком Божьим» (*Goðs maðr B I 301, 9*) и перечисляет чудеса, творимые им после смерти. Торарин обращается к королю Свейну с советом просить помощи Олава Святого в управлении Норвегией, так как Господь по просьбе Олава дарует мир и процветание всей стране. Может показаться, что в этой песни появляется новая для скальдической поэзии задача — средствами религии мотивировать законность власти короля над страной. Действительно, в христианской поэзии скальдов Торарин

решает ее впервые. Вспомним, однако, о сочиненном Халльфредом, тогда еще язычником, произведении в честь Хакона Могучего, где этот ярл изображался в образе жениха, при виде которого расцветала его невеста-страна. Может быть, не только ветхозаветные образы, о которых мы уже говорили, но и драпа Халльфреда, поэтически рассказывающая о счастливом союзе хладирского ярла с процветающей, радостной Норвегией, подсказала Сигвату образы созданной им после гибели Олава Святого висы, описывающей «смеявшиеся» при жизни великого конунга скалы Норвегии и ее манившие мореплавателей берега. В той же висе Сигвата шла речь о том, как все скалы Норвегии «погрузились в грусть» из-за прихода к власти датчанина Свейна Кнутссона — того короля, которому посвящена «Песнь о тиши на море» Торарина Славослова.

С этим посвящением песни Торарина связано много необычного. Во-первых, в сохранившихся в «Круте Земном» фрагментах этого произведения очень скупо говорится о самом Свейне, который по приказу своего отца Кнута Могучего (правившего Данией и Англией) стал конунгом Норвегии и которого должна была бы прославлять сочиненная в его честь песнь. Во-вторых, основным объектом хвалы является здесь Олав Святой, в чьем поражении и гибели в битве при Стикластадире отец Свейна Кнут Могучий сыграл не последнюю роль. И, наконец, не следует забывать, что воспевающая Олава Святого поэма была сочинена Торарином Славословом — скальдом злейшего недруга Олава, каковым был Кнут Могучий.

Предполагалось, что, создавая песнь об Олаве Святом, Торарин отчасти следовал примеру своего покровителя. Известно, сколь горячо во время правления Англией Кнут поддерживал распространение и укрепление культа Эдмунда Святого (и даже основал аббатство Св. Эдмунда и покровительствовал паломникам), не смущаясь тем, что судьба этого мученика долгое время служила своеобразным символом антидатской оппозиции¹⁸. Торарин призывает Свейна поступить подобно своему отцу (который настолько идентифицировал себя с королевской властью в Англии, что с успехом использовал для собственного возвышения даже символическую роль Святого Эдмунда) и принять участие в распространении культа Олава Святого. Насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, Торарин говорит о Свейне только, что он «поставил свой престол... в Трандхейме» (*hefr sér til sess hagat í Þrándheimi B I 300, 2*), — там, где жил Олав, пока не был взят на небо, а главное там, где он был похоронен «живым» (*kykvasettr B I 300, 3*), т. е. святым. Основные темы дошедших до нас строф Торарина — описание нетленных мощей Олава Святого, чудеса, проис-

ходящие у его гробницы, изображение исцеленных паломников, отовсюду стекающихся к усыпальнице конунга. Над всем этим властвует «поставивший престол» в Трандхейме Свейн, которого Торарин неявно просит использовать преимущества его положения, возможно, понимая, насколько важен культ Олава Святого не только для судьбы христианства в Норвегии, но и для политического развития страны¹⁹, а также, не в последнюю очередь, — для укрепления авторитета самого Свейна.

Более того, Торарин даже призывает Свейна молиться Олаву Святому о даровании разрешения на правление страной:

Bið Áleif
at unni þér
(hann 's goðs maðr)
grundar sinnar;
hann of getr
af goði sjölfum
ár ok frið
öllum mönnum.

(В 1301, 9)

«Проси Олава,
чтоб отдал тебе —
он Божий человек —
свою землю;
он получает
от Бога самого
хорошие времена и мир
для всех людей».

Можно заключить, следовательно, что Олава и через несколько лет после смерти почитали не только как святого, но и как покровителя Норвегии, от которого зависит благополучие и процветание страны. Вероятно, именно у Торарина впервые появляется укоренившееся позднее представление об Олаве Святом как о rex regpetuus Norvegiae²⁰. Культ Олава, очевидно, прочно утвердился ко времени сочинения песни Торарина как среди его прежних друзей, так и среди его прежних врагов. Олав Святой, как свидетельствует произведение Торарина, уже хорошо известен своими чудесами. Будто живой лежит он, и растут власы над его челом и ногти. Колокола над его усыпальницей звонят без участия людей, свечи горят на алтаре; слепые и немые ищут исцеления у его могилы и обретают зрение и речь. Так в «Песни о тиши на море» продолжают разрабатываться впервые намеченные Сигватом и новые для скальдической поэзии агиографические темы.

В XI в. христианская поэзия скальдов осваивает не только новые темы, но и новые формы. Не исключено, что под влиянием стихов Сигвата (вспомним его строфу, содержащую молитву на крещение дочери) появляются отдельные висы-молитвы. В «Саре о фарерцах» (*Færeyinga Saga*) сохранилась версифицированная молитва, знаменитый «Символ Веры» (*Kredda*) фарерского хёвдинга Транда из Гаты (*Prándr í Gøtu*, XI в.). Однако, скорее, это не Сим-

вол Веры, а молитва, призывающая Господа, Христа и, возможно, впервые в поэзии скальдов упоминающая ангелов небесных: «(Да) не иду я один, четыре или пять ангелов Господних следуют за мной...» (*Gangat ek einn út /<...> fjórir mér fylgja / fimm goðs englar... B I 202*). По-видимому, эта молитва должна была произноситься перед началом дня или перед тем, как отправиться в путешествие. В формальном отношении это семисложная строфа, сочиненная, вероятно, в льодахатте — вполне возможно, что число строк в строфе символично.

Проникают молитвы и в скальдические драпы. Одним из первых, насколько известно, в свою хвалебную песнь молитву вводит Стейн Хердисарсон (XI в.). Этого скальда можно, с некоторой долей условности, назвать духовным наследником Сигвата. Как и Сигват, Стейн отдает предпочтение ясному стилю, использует прямой порядок слов и не перегружает свои произведения не только мифологической фразеологией, но и кеннингами вообще. Описания битв в поэзии Стейна становятся все более отвлеченными; герои его, еще конвенционально прославляемые за боевые заслуги, уже не столько отважные викинги, сколько политики и государственные деятели.

В драпе, сочиненной в честь норвежского конунга Олава Тихого (ок. 1070 г.) — первого правителя Норвегии, знавшего грамоту и читавшего Псалтирь, Стейн восхваляет своего героя не только за то, что он вместе с его отцом Харальдом Суровым «обращал в бегство врагов» (*B I 379, 4*), но и за миролюбие: «Рьяный до оружия князь трёндов с большим умом захотел — *это очень понравилось людям* — установить мир во всей стране; народу пришлось по душе, что противник англоv, стойкий духом, принудил подданных к миру» (*B I 382, 13*).

Конунг-миротворец происходит из рода Олава Святого — так, вслед за Торарином Славословом Стейн продолжает агиографическую тему. В отличие от датского конунга, которому были адресованы благие призывы Торарина, герой драпы Стейна — не узурпатор, а законный правитель Норвегии: «Стойкий в бою вождь в Каупанге, где Святой конунг покоится — *он могуществен*, — оградит свой одаль от Свейна; конунг Олав (= *Святой*) с радостью даровал всю Норвегию своим потомкам; сын Ульва (= *Свейн*) не имеет на нее прав» (*B I 381, 10*). Использование юридического термина «одаль» — наследственное неотчуждаемое владение, находившееся в обладании нескольких поколений одной семьи, — для скальда такой же аргумент против притязаний датского короля, как и покровительство Олава Святого. Торарин Славослов, советуя сыну

датского и английского короля Кнута просить Олава Святого даровать ему власть над «своей землей» (*grundar sinnar*), разумеется, не мог апеллировать к праву «одаля». Напротив, как утверждает Стейн, законная власть Олава Тихого над Каупангом (= Нидаросом, Трандхеймом), где находятся мощи Олава Святого, поможет ему отразить набеги датчан. Так, в стихах Стейна, и отчасти Торарина Славослова, впервые в христианской скальдической поэзии появляется мотив помощи Свыше, который, как будет показано, начинает широко употребляться скальдами следующих поколений.

Стейн вносит в свою драпу и еще одну важнейшую инновацию. Он начинает это произведение не с традиционной скальдической формулы, призывающей слушателей к вниманию, но с обращения к Господу: «Я прошу Святого правителя покрова мира (= небес, т. е. Бога) <выслушать> мою песнь перед людьми, потому что он более славен» (*VI 379, 1*). Это обращение, хотя и содержит аллюзии на канонические вступления к хвалебным песням, намеренно порывает с традицией скальдов. Начиная со Стейна скальдические драпы все чаще открываются или завершаются молитвами.

Заключаются молитвой о спасении прославляемого и некоторые драпы Арнора Тордарсона по прозвищу Скальд Ярлов (XI в.) — одного из самых знаменитых исландских поэтов XI в. Арнор был сыном скальда Торда Кольбейнссона, о котором идет речь в «Саге о Бьёрне Герое из Хитдаля» (см. главу о любовной поэзии), и родился в западной Исландии около 1011 г. В «Перечне скальдов» (*Skáldatal*) он числится среди скальдов Кнута Могучего, однако его стихи в честь этого конунга не сохранились.

Арнор вводит молитвы о прославляемых им конунгах почти во все свои хвалебные песни. Просительная молитва содержится и в «Драпе о Торфинне» (*Pórfinnssdrápa*):

Ættböeti firr Ítran
allríks, en biðk líkna
trúra tyggja dýrum,
Torf-Einars goð meinum.

(*VI 321, 25*)

«Благородного мужа из всевластного
рода Торф-Эйнара — и я прошу истинных
милостей для дорогого князя —
да хранит Бог от бед».

Обращение от первого лица («и я прошу...») придает этой молитве Арнора оттенок личной просьбы. В «Поминальную драпу о Харальде» (ок. 1067 г.) Арнор также включает молитву о восхваляемом им конунге:

Boenir hefk fyr beini
bragna falls við snjallan

«Я возношу молитвы о раздавателе
смертей воинов мудрому

Girkja vörð ok Garða;
gjöf launak svá jöfri.

(В I 326, 19)

покровителю Греции и Гардов (= Руси);
так я плачу князю за его дар».

Свою молитву о душе героя Арнор завершает словами: «Так я плачу князю за его дар». Как уже упоминалось, древние скальды, начиная с Браги, создавали целые произведения в ответ на полученный от конунга дар. Арнор следует этой традиции, однако изменяет ее и «платит» за все благодеяния конунга возносимыми им молитвами. Вероятно, Арнор, как и первые скальды-христиане, не видит противоречия в том, что вера в бессмертие души не вполне согласуется с основной функцией поминальной драпы, сочиняемой с целью обеспечить вечную посмертную славу объекту восхваления.

Многочисленные литературные источники, в частности и мифологические песни «Старшей Эдды» (как и древнескандинавские погребальные обряды), свидетельствуют о том, что у скандинавов существовала вера в загробную жизнь. Данное в «Прорицании вёльвы» описание блаженной страны, которая откроется после конца мира, напоминает изображения Рая в средневековой литературе и, скорее всего, окрашено в христианские тона: «Чертог она видит / солнца чудесней, / на Гимле стоит он, / сияя золотом: / там будут жить / дружины верные, / вечное счастье / им суждено. // Нисходит тогда / мира владыка, / правящий всем / властелин могучий» (строфы № 64–65. Пер. А. Корсуна). Возможно, создание представлений о жизни иной и жизни вечной явилось не самым важным следствием христианизации Исландии. Новыми для скандинавов, вероятно, были христианские представления о зависимости уготованной человеку вечной судьбы от его поведения в этой жизни. Поэтому обращение скальда к Богу часто содержит не только молитву о душе прославляемого, но и просьбу о помощи и заступничестве, как, например, в «Драпе о Рёгнвальде» (*Rognvaldsdrápa*, ок. 1046 г.):

Saðr stillir, hjalp snjöllum,
sóltjalda, Rognvaldi.

(В I 306, 3)

«Истинный властитель крыш солнца
(= неба), помоги отважному Рёгнвальду».

В молитвах, включенных в драпы, Арнор, очевидно следуя примеру Халльфреда и Сигвата (Халльфред В I 156–157, 29; Сигват В I 244, 22), просит Бога «помочь» (hjálpa) погибшему герою. С этой просьбой он обращается к Господу не только в «Драпе о Рёгнвальде», но и в «Драпе о Торфинне» и в сохранившемся фрагменте о Хермунде Иллутасоне. Во многих молитвах, высеченных на

скандинавских рунических камнях начала XI в., содержится та же просьба к Богу помочь душе почившего (God hjalpi sǫlu / ǫnd hans).

Если в рунических надписях обращение к Господу выражено непосредственно (God), то в скальдических молитвах появляются разнообразные кеннинги для обозначения Бога. В приведенном примере из «Драпы о Рёгнвальде» употреблен кеннинг «истинный властитель крыш солнца (= неба)» (saðr stillir sóltjalda *В I 306, 3*), во фрагменте о Хермунде Иллугасоне — кеннинг «конунг земли дня (= неба)» (dags grundar konungr *В I 316, 4*), в «Драпе о Магнусе» — «творящий (или “истинный”) покровитель небес» (himins skapvǫðr *В I 313, 10*), в «Хрюнхенде» — «князь небес» (himla þengill *В I 310, 18*), во фрагменте об архангеле Михаиле — «властитель шлема солнца (= неба)» (sólars hjalms tyggi *В I 326, 1*). По структуре эти новые фразеологизмы подобны исконным кеннингам мужа и строятся по вполне традиционным для скальдической поэзии законам: в основе они имеют *nomina agentis*, а в определении — обозначение неба (часто с помощью кеннинга). Однако если в ранних христианских произведениях скальдов Христос изображался как могучий герой, одержавший победы над языческими богами и завоевавший Норвегию и Исландию, то в кеннингах Арнора подчеркивается, что Бог правит небесами и властвует над миром.

К Господу — «покровителю небес» обращается Арнор с молитвами обо всех героях своих драп, в частности «Драпы о Торфинне» — поминальных стихов, сочиненных в честь ярла Торфинна Сигурдарсона (ум. 1064 г.), с которым Арнор подружился, проведя несколько лет на Оркнейских островах, и которого сопровождал почти во всех походах. В процитированных выше строках, приводящих на память эддическое «Прорицание вёльвы», Арнор говорит, что Оркнейским островам не суждено узнать более благородного господина, чем Торфинн, до самого конца света (см. также главу о панегирической поэзии). Эсхатологические мотивы, возникавшие в скальдических произведениях дохристианских времен, были, явным образом, заимствованы из языческой мифологии, например в «Речах Хакона» (*Hákonarmál*, ок. 961 г.) Эйвинда Погубителя Скальдов: «Фенрир-волк без привязи бросится на жилище людей (= землю), прежде чем столь же хороший конунг заступит на пустое место» (*В I 60, 20*). В отличие от Эйвинда или от описывающих гибель богов мифологических песней «Старшей Эдды», например, «Речей Вафтруднира» («как солнце на глади / небесной возникнет, / коль Волк его сгубит?», строфа 46), Арнор избегает откровенно языческих образов. Высказывались предположения²¹, что мотив раскалывающихся небес («разобьется бремя

Аустри = *небо*» *brestir erfiði Austra B I 321, 24¹*), который Арнор вторично использует в «Хрюнхенде» («пока не расколются небеса» *unz himinn rifnar B I 306, 1*), заимствован из эддического «Прорицания вёльвы» («расколются небеса» *himinn klofnar Vsp. 52*). Возможно, генетически связана с языческой мифологией и нарисованная Арнором картина опускающейся в море земли («земля погрузится в темное море, <...> весь океан зашумит над горами» *sökkir fold í mar dökkvan <...> allr glymr sær á fjöllum B I 321, 24^{2,4}* — ср. строфу 57 из «Прорицания вёльвы»: «Солнце померкло,/ земля тонет в море...»), во всяком случае — это едва ли библейский образ. Что же касается описания меркнувшего солнца («яркое солнце почернеет» *björt verðr sól at svartri B I 321, 24¹*), то оно с равной вероятностью может восходить и к христианской эсхатологии.

Арнор применяет в своей строфе тот же троп *adynaton*, что и Хальфред в заключительных строках из «Поминальной драпы об Олаве», содержащих первую в скальдической поэзии молитву (в строфе Арнора есть и другие параллели с этим фрагментом Хальфреда, в том числе вербальные, например, повторение строки «князь будет рожден» *gœðingr myni fœðask B I 321, 24⁶*). В отличие от строфы Хальфреда, который добивается максимальной выделенности молитвы, противопоставляя ее всему остальному тексту висы за счет нарушения синтаксической границы между хельмингами и их слияния воедино, у Арнора введение молитвы не влечет изменений в синтаксической структуре строфы. Напротив, ко времени Арнора обращения к Богу кажутся столь хорошо освоенными скальдической поэзией, что участвуют в переплетениях предложений — наиболее характерном синтаксическом приеме скальдов (см. выше главу о скальдическом синтаксисе):

áðr at Eyjum fríðri
(*inndróttar*) Þórfinni
(*þeim hjalpi guð geymi*)
gœðingr myni fœðask.

(*B I 321, 24*)

«прежде чем родится на островах
— да поможет Господь этому
вождю дружины — князь,
благороднее Торфинна».

Отдельные слова молитвы (выделенные курсивом) вклиниваются, переплетаясь с основным текстом приведенной полустрофы.

Сходным образом и почти одновременно с Арнором включает молитву в свою драпу Стув Тордарсон. В «Драпе Стува» (*Stúfsdrápa*, ок. 1067), поминальной песни о Харальде Суровом, скальд вплеет ее в завершающие хельминги второй, третьей и шестой строфы, применив так называемый расщепленный стев (*klofastef*, см. выше): «Да пребудет душа могучего Харальда... навеки с Христом...

над землями там, где хорошо быть» *Hafi ríks þars vel líkar 2^a, Vist of aldr með Kristi 3^a, Haralds önd ofar lönðum 6^a (B I 373–374)*. Для молитвы Стува, как и Арнора, характерны вербальные параллели с первой в поэзии скальдов молитвой Халльфреда (ср. строки: у Стува — «душа Харальда над землями» *Haralds önd ofar lönðum*; у Халльфреда — «душа конунга над землями» *konungs önd ofar lönðum*), что заставляет предположить вероятное влияние или осознанную имитацию, а может быть, даже намеренное утверждение авторского мастерства, совершенствующегося в изощренной синтаксической игре.

Несмотря на включенную в строфу просительную молитву, Арнор не избегает ни в этих строках, ни вообще в «Драпе о Торфинне» кеннингов, содержащих аллюзии на языческие мифы. Так, в приведенном примере небо названо при помощи кеннинга «бремя Аустри» (согласно «Младшей Эдде», небо с четырех сторон держат карлики: Аустри, Вестри, Нордри и Судри). Подобное обозначение неба не ново для скальдов: Халльфред, с поэзией которого, как уже было показано, произведения Арнора тесно связаны, возможно даже отношениями преемственности, употребляет в кеннинге неба имя другого карлика, называя его в «Поминальной драпе об Олаве» «бременем родичей Нордри» (ср. у Халльфреда: *Norðra niðbúgðr B I 156, 26; 28*). Встречаются у Арнора и другие аллюзии на миф о возникновении мира — в «Драпе о Магнусе», например, небо обозначается как «череп Имира» (*Ymis hauss B I 315, 19*). Эти кеннинги нельзя отнести к числу обычных в поэзии скальдов. Возможно, Арнор сознательно использовал их в своих прославлениях для того, чтобы создать впечатление особой грандиозности, величия, освященного веками.

Соответствует стилистике содержание «Драпы о Торфинне». Подобно Сигвату в «Поминальной драпе об Олаве», Арнор говорит о викингских походах прославляемого им ярла. С необычайной яркостью описываются героические свершения Торфинна: когда отважный ярл прошел через Шотландию, дома и дворы остались опустошенными, алые языки пламени заплясали в дымящемся тростнике крыш, много скоттов, бриттов и англов лишилось жизни.

Нельзя не заметить, что далеко не все ценности христианства оказались столь же твердо усвоенными Арнором и современными ему скальдами, как представления о жизни иной. Например, христианские нравственные идеалы смирения, кротости, доброты, миролюбия, нестяжательства совершенно чужды скальдическим стихам этого времени. В отличие от европейских панегиристов, Арнора, как и его предшественников, больше интересуют боевые заслуги прославляемых им правителей (см. часть III, главу 1), чем их

моральные качества. Лишь изредка упоминает он в «Драпе о Магнусе» о «пылком сердце» (afkart hjarta *BI 311, 3*) и «отважном сердце» (ort gat hilmir hjarta *BI 315, 18*) своего героя (ср. также у Тормода Скальда Чернобровой «отважным было сердце Олава» — ort vas Aleifs hjarta *BI 266, 23*). Арнор по-прежнему восхваляет Торфинна и других героев за воинскую доблесть, неукротимую отвагу, непримиримость к врагам. Если скальд и выражает сожаление по поводу распри оркнейских ярлов Торфинна и Рёгнвальда («ужасное случилось» *BI 320, 20*; «моя боль стала больше» *BI 320, 21*), то лишь потому, что он сам оказался перед выбором, кому из них хранить верность.

В стихах Арнора можно найти лишь один пример того, как подвергаются сомнению те ценности, которые испокон века служили предметом прославления не только в скальдической, но и во всей древнегерманской поэзии. Рассказывая в «Драпе о Харальде» о гибели Харальда Сурового в битве при Стэмфорд Бридж (Станфордбрюгтьяр), когда конунг, оставив боевые доспехи на кораблях, атаковал значительно превосходившее его английское войско, он употребляет слово «ofrausn» («чрезмерная отвага»). Трудно судить о точном значении, не говоря уже о коннотациях, этого слова, хотя известны примеры его применения для обозначения отрицательных качеств (в «Откровенных висах» Сигват использует его, когда сурово укоряет Магнуса, неразумно притесняющего своих подданных: ofrausn es þat jöfni *BI 236, 11*). Тьодольв Арнорссон тоже считал поход Харальда Сурового на запад, в Англию предпринятым «без нужды» (þagflaust) — в своей последней виле, сочиненной после гибели конунга и, вероятно, незадолго до собственной смерти, он сказал: «Мужи (= армия Харальда) заплатили горькую дань — теперь говорю я, что войско одурачено, — без нужды приказал Харальд этим людям двигаться с востока; так закончилась жизнь отважного князя, что мы все в плохом положении — прославленный (в особенности сочиненной в его честь поэзией) конунг потерялся с жизнью» (*BI 353, 27*).

Очевидно, процитированные стихи свидетельствуют о том, что от века воспеваемые скальдами героические нравственные ценности перестают казаться незыблемыми. Сходным образом, во всей героической поэзии англосаксов, единственный раз (в поэме «Битва при Мэлдоне», в строке 89) выражается осуждение, смешанное, впрочем, с восхищением, «чрезмерности отваги, высочайшему мужеству, возвышенному духу, гордости» (ofermōð), приведших вожда Бюрхнота к тому, что он утратил свое стратегическое преимущество перед войском викингов и потерпел поражение. Вместе

с тем нельзя исключать и того, что неодобрение Арнора, как и Тьодольва, имело не столько моральный, сколько практический смысл и относилось к многочисленным тактическим ошибкам Харальда Сурового, обречшим на неудачу его попытку, выиграв знаменитую битву, завоевать Англию.

Харальд Суровый (ум. 1066 г.) был не единственным правителем, поддерживавшим Арнора в Норвегии; покровительствовал знаменитому скальду и Магнус Добрый (ум. 1047 г.). Напомним, что в известном эпизоде из «Гнилой Кожы» (см. выше) рассказывается о том, как однажды, когда оба конунга еще были в приятельских отношениях и сидели вместе за столом, они послали гонца к Арнору, прося его явиться и исполнить стихи, сочиненные в их честь. Произведение, посвященное Арнором Харальду, называлось «Драпой черного гуся» (*Blágagladrápa*) и, насколько известно, не сохранилось, драпой же, сложенной Арнором в честь Магнуса, оказалась знаменитая «Хрюнхенда». Многое в этом произведении необычно и ново для скальдической поэзии, в частности то, что в нем впервые использован размер хрюнхент для создания панегирика в честь конунга.

Таким образом, Арнор, судя по всему, ответствен за важнейшую метрическую инновацию, оказавшую огромное влияние на все развитие христианской скальдической поэзии. Прославляющая конунга Магнуса Доброго «Хрюнхенда», по-видимому, дает наиболее ранний (если не считать шести строк «Драпы о буре на море», датировка которых вызывает трудности, см. выше в главе об эволюции скальдического стиха) образец размера хрюнхент — разновидности дротткветта с увеличенной до восьми слогов (и четырех ударений) строкой. Хрюнхент сохраняет остальные характерные черты дротткветта (рифмы и аллитерации), однако удлинение строки влечет за собой чередование слогов, аналогичное хореическому двустопному размеру латинских духовных гимнов и секвенций. Этот восьмисложный, четырехстопный размер (о котором уже шла речь в главе о стихе), заставляющий вспомнить о метрике латинской гимнической поэзии, начинает широко использоваться после Арнора для сочинения духовной поэзии в Исландии в эпоху позднего Средневековья. Хрюнхент оставляет больше свободы скальду, чем дротткветт, он кажется менее перегруженным звуковыми повторами, менее резким, но и менее экспрессивным. Синтаксически это тоже более простой размер, чем дротткветт. Так как длина строки увеличивается, то границы ее часто совпадают с границами предложений, таким образом, исчезает необходимость в использовании замысловатых синтаксиче-

ских построений и традиционных многочленных кеннингов. Действительно, Арнор почти не употребляет в «Хрюнхенде» ни характерных скальдических переплетений предложений, ни изошренных кеннингов:

Heyra skalt hvé herskjöld bóruð,
hilmis kundr, til Venða grundar
(heppinn drótt af hlunni sléttum
hélug börð) í stefjaméli;
aldri frá enn, vísi, valdið
Venða sorg, at döglingr spendi
(flaustum vas þá flóð of ristit)
fleiri skip til óðals peira.

(В I 308, 11)

«Княжий сын, сейчас ты услышишь в
песни, как ты принес боевой щит
на земли вендов. Тогда ты привел
заиндивевшие суда через гладкие волны.
Никогда не слышал я о правителе,
который больше кораблей
разместил на их наследной земле.
Тогда морской поток был вспахан
кораблями, снова причинил ты,
правитель, горе вендам».

«Хрюнхенда» во многом напоминает «Драпу о Торфинне». В обоих произведениях их автор проявляет незаурядный талант в создании детализованных до наглядности описаний и предается безграничному восхвалению героя²². О Магнусе Арнор говорит, что не знает никого великолепней и что «каждый конунг много хуже» (hvegt gramr es þér stórum vegri В I 306, 1). Скальд желает ему процветать, «доколе не расколются небеса» (unz himinn rifnar В I 306, 1), сжимая почти до размеров эддической строки из «Прорицания вёльвы» (himinn klofnar Vsp. 52) то описание конца времен, которое занимало целую строфу в «Драпе о Торфинне» (см. выше). После боя, в котором Магнус с помощью Олава Святого разгромил язычников-вендов, горы трупов стали так высоки, что голодные волки не могли взобраться на их вершину (В I 309, 13). О победе Магнуса в битве будут помнить, пока в мире живут люди (В I 310, 15). Никогда впредь не отправится в плавание более замечательный корабль со столь прекрасным вождем (В I 310, 16). Изукрашенную ладью конунга, спущенную на воду, можно сравнить только с солнцем, восходящим на сверкающем небе. Когда корабли Магнуса плывут по волнам, они напоминают толпу ангелов Господних:

Mönnum lízk, es mildingr rennir
Meita hlíðir sævar skíði,
unnir jafnt sem óf-samt renni
engla fylki himna þengils.

(В I 310, 18)

«Людам кажется, когда князь заставляет
лыжу моря (= корабль) скользить по
откосам Мейти (= морю), будто вместе
с ним по волнам скользит дружина
ангелов господина небес (= Бога)».

Арнор мастерски использует в этой и предшествующей строфе (В I 310, 17) почти не встречающийся в скальдической поэзии

прием сравнения, употребляя их в редком соответствии ближайшему поэтическому контексту и рисуя образ конунга, наделенный сверхъестественным «солнцу подобным» блеском. Не препятствует созданию почти ангельского образа правителя и упоминание в той же строфе мифологического имени морского конунга Мейти, скорее всего, полузабытого ко времени сочинения Магнусом «Хрюнхенды».

В своих восхвалениях Магнуса Арнор доходит до того, что начинает сравнивать его с Богом: «люди любят разорителя коня моря (= корабля, его «разоритель» = муж, т. е. Магнус), захлестнутого волной, как следующего после Бога в этом мире» (*pjóðir elska eudendr grœði lostins geima Vals et næsta goði í þessum heimi B I 310, 19*). Использованный Арнором мотив уподобления земного властителя небесному не нов в христианской поэзии скальдов. Халльвард Харексблеси, например, восклицает, обращаясь к королю Дании и Англии Кнуту Могучему в «Драпе о Кнуте»: «Ни один знаменитый правитель на земле не ближе (*næri*) к правителю монахов (= Богу), под шлемом земли, чем ты»; и добавляет, что «Кнут защищает землю, как господин всего (= Бог) — прекрасные палаты скал (= небеса)» (*B I 294, 8*). Торарин Славослов говорит о том же конунге: «Кнут бережет землю, как хранитель Грикланда (= Бог) — небесное царство» (*B I 298, 1*). Гуннлауг Змеиный Язык восхваляет короля Англии Этельреда Неразумного (ок. 1001): «Все воинство в страхе стоит перед князем Англии, как перед Богом; весь род быстрых в битве вождей и людей склоняется перед Адальрадом» (*B I 184, 1*).

Приведенными примерами употребление мотива «правитель, подобный Богу» исчерпывается в стихах скальдов, но не в англосаксонской поэзии, где этот мотив присутствует в большинстве памятников начиная с «Беовульфа»: «Ему сын был дан потом, юный в палатах, которого Бог послал людям в помощь. <...> Господин жизни, правитель славы, ему земную почесть даровал»²³. Обратим внимание, что и в приведенных скальдических строфах прославляемые правители так или иначе связаны с Англией. Это заставило некоторых исследователей предполагать, что в процитированных произведениях скальдов отразилось влияние тех представлений о королевской власти, которые существовали в христианской Англии²⁴.

В выражениях, почти идентичных, как у Халльварда и Торарина, или несколько варьирующихся, как у Гуннлауга и Арнора, в стихах скальдов утверждается, что король — это наместник Бога на земле, ближайший к Господу человек, поставленный беречь и охранять свое царство так же, как Бог бережет и защищает свое.

Так, в скальдической поэзии впервые появляется, пока в эмбриональном виде, одна из важнейших для средневековой идеологии тем — «король милостью Божией». Вполне возможно, что Арнору были известны стихи его предшественников, использовавших сравнение земного владыки с небесным достаточно часто, чтобы превратить его в своего рода хвалебный топос. Арнор, вероятно, сознательно следуя новой христианской традиции, возносит своего героя так же высоко, как это делали с прославляемыми ими конунгами скалды в недалеком прошлом.

После гибели Магнуса в 1047 г. Арнор сочиняет о нем поминальную драпу, в которой опять употребляет заимствованные из «Хрюнхенды» образы и мотивы. Вновь борьба Магнуса со «злодеями» (*illvirki B I 313, 8*) вендами изображается как своеобразный крестовый поход. Если в «Хрюнхенде» говорится о том, как конунг предает сожжению в Йоме «язычников» (*heidit folk B I 309, 12*), то в «Драпе о Магнусе» рассказывается, что языки пламени охватывают «некрещенные головы» погибших (*óskírd enni B I 313, 8*). Используя гиперболу из «Хрюнхенды», Арнор снова описывает голодных волков, карабкающихся на горы трупов. Драпа Арнора утверждает то же, что и героические поэмы англосаксов, такие, как «Битва при Мэлдоне», — «язычники должны пасть в битве» (*feallan sculon hæðne æt hilde 54–55*).

В этом Магнусу, изгоняющему вендов из датских земель, помогает Бог: «и творящий покровитель небес разделил землю» (*B I 313, 10*). В «Хрюнхенде» Арнор тоже упоминал, что конунгу послан помощник Свыше, возможно, основываясь на предании о том, как отец Магнуса Олав Святой явился своему сыну во сне и дал силу разгромить врагов (ср. «Сагу о Магнусе Добром», гл. XXVII): «победа толстого вождя (т. е. Олава, который носил при жизни прозвище “Толстый”) была суждена тебе». Кажется противоречащим контексту употребление эпитета «толстый» (*inn digri*), а не «святой» (*inn helgi*), более естественного в данной ситуации. То же прозвище использует и Тьодольв Арнорссон, называя Магнуса «родичем Олава Толстого» (*Áleifs mögr <...> ens digra B I 335, 15*). Скалды, сочинявшие в честь Магнуса и при его дворе, вообще обходят молчанием то обстоятельство, что он был сыном и прямым наследником Олава Святого. Возможно, это связано с тем, что культ Олава Святого настолько прочно укрепляется к этому времени в Скандинавии, что дополнительные упоминания о его святости становятся излишними.

Рассказ Арнора о помощи, дарованной герою Свыше, не покажется необычным, если вспомнить о скальдической традиции не

только времен язычества, но и раннего христианства, отводившей валькириям (этимологическое значение «избирательница павших»: *valr* «трупы убитых в битве» + *kugja* от *kjósa* «выбирать»), норнам и богам, в особенности Одину, главную роль в выборе тех, кому суждено пасть, а кому победить. Так, в созданной до христианизации «Драпе о Серой Шкуре» Глума Гейрасона (*Gráfeldardrápa*, ок. 970 г.) сказано, что боги руководят Харальдом Серая Шкура, а сам Один почти воплощается в него: «Тогда был — боги руководили (*stýrðu goð*) воином — сам Тюр победы (= *Один*) в морском войне, дорогом Аталю» (*Þar vas <...> sjálfir í sækialfi sigtýr Atals dýra B I 68, 12*). Из сар известно, что и Харальд Серая Шкура, и его отец Эйрик Кровавая Секира были христианами, однако сочинявшие в их честь скальды прославляют их в выражениях, более подходящих язычникам. В произведении, посвященном Эйрику Кровавая Секира, где этот мотив оказался настолько важен, что отразился в его названии — «Драпа богов» (*Bandadrápa*, ок. 1010 г.; слово *banda* — родительный падеж от *bönd* «боги» используется в конце одной из строк стиха, см. об этом подробнее в главе о панегирической поэзии), Эйольв Даласкальд показывает, как ярл действует от имени богов и за это они защищают его владения: «Эйрик подчиняет страну по воле богов» (*dregr land at mun banda*), «ярл управляет потом охраняемой богами (*goðvörðu*) страной» (*B I 192, 9*).

Трудно судить, сколь глубоко укоренен мотив сверхъестественной помощи в язычестве и как долго он существовал в скальдической поэзии до принятия христианства. Во всяком случае отзвуки его слышны у самых знаменитых языческих скальдов, таких, как Торбьёрн Хорнклови (ок. 900 г.): ср. в «Глюмдрапе» — «этот конунг <...> был охраняем богами» (*Sá vas gramr <...> goðvarðr B I 21, 6*; в издании Финнура Йоунссона конъектура: *geðharðr*), и Эйнар Звон Весов, чья драпа «Недостаток золота» (ок. 986 г.) уже упоминалась в связи с описанием мифологических кеннингов как наиболее репрезентативное произведение эпохи, предшествующей христианизации. В выражениях, использованных ранее Глумом, Эйнар утверждает, что ярлом Хаконем «руководят боги» (*þeim stýra goð B I 119, 15*, ср. также *goð stýra B I 123, 32*), и добавляет: «Могучие боги, я говорю, укрепляют (*rogn magna*) власть Хакона» (*B I 123, 32*). Удивительным кажется, что один из христианских скальдов, Сигват Тордарсон, в «Поминальной драпе об Олаве Святом» употребил то же выражение, описывая пребывание святого на небесах: «конунга укрепляет Бог» (*jöfur magna goð B I 245, 25*). Вероятно, отразившиеся в поэзии скальдов представления о том, что победу даровал Один и помогавшие ему валькирии, в эпоху после христиа-

низации нашли поддержку не столько в новозаветных, сколько в ветхозаветных представлениях о Боге как о подателе победы.

Можно предположить, следовательно, что не изменились ни отношения, связывающие, по мнению скальдов, конунга и Бога (в эпоху язычества — конунга и богов), ни ответственная за описание этих отношений фразеология, пережившая эпоху христианизации почти в первозданном виде. Создается впечатление, что способствовали этому даже чисто языковые — лексико-грамматические особенности: совпадение форм единственного и множественного числа у существительных среднего рода, к которым относится и слово *goð* «бог» (существительное *Goð* «Бог» было, тем не менее, впоследствии переосмыслено как принадлежащее к мужскому роду). В формальном выражении мотива «с нами Бог» можно заметить только одно изменение, которое заключается в грамматической форме используемого глагола. В стихах скальдов-христиан глагол, разумеется, ставится в монотеистическое единственное число, как, например, в «Поминальной драпе об Олаве Святом» Сигвата: «Бог так хотел» (*Goð vildi svá B I 239, 3*) или «конунга укрепляет Бог» (*jöfug magnar goð B I 245, 25*).

Один и тот же скальд, творивший в христианскую эпоху и обычно употреблявший единственное число в этих почти формульных выражениях, мог иногда допустить исключения из общего правила. Так, обещая в знаменательном 1066 г. поддержку сыновьям Харальда в случае гибели конунга, Тьодольв Арнорссон добавляет, используя глагол в единственном числе: «Будет так, как хочет Бог» (*Gengr sem goð vill B I 353, 26*). Между тем, ранее в одной из своих вис (ок. 1050 г.) Тьодольв поставил глагол, согласующийся с подлежащим «goð», во множественном числе: «боги были разгневаны на данов» (*Donum vögu goð gröt B I 350, 13*). Примечательно, что эта вис вызвала неудовольствие конунга Харальда Сурового, которому не понравилась якобы неудачная рифма Тьодольва: *gröt* — *skömtu*, однако известно, что рифмы геминат с простыми согласными были широко распространены в поэзии скальдов. Как мы говорили в главе о скальдическом стихосложении (см. выше. С. 115), Тьодольв мог навлечь на себя гнев конунга тем, что допустил созвучие с количественно нетождественными согласными в полной рифме четной строки — адальхендинге, к звуковой организации которого скальды предъявляли повышенные требования. Этому чисто фонологическому объяснению не противоречит и то предположение, которое можно высказать в связи с обусловленным грамматикой содержанием не понравившейся Харальду строки. Не исключено, что конунга разгневало упоминание о языческих

богах, явившееся следствием употребления сказуемого во множественном числе, — «Раньше ты сочинял много лучше», — упрекнул Харальд Суровый скальда.

В подтверждение сказанного можно заметить, что в своей панегирической поэзии в честь Харальда Сурового и Магнуса Доброго, Тьодольв Арнорссон более свободно, чем его современники, например Арнор Тордарсон, использует языческие аллюзии. Так, в главном из его сохранившихся произведений — «Драпе с шестью стевами» (*Sextsteffa*, ок. 1065 г.), сочиненной им в честь Харальда Сурового незадолго до его смерти в 1066 г., — Тьодольв рассказывает о походах и битвах конунга языком традиционной скальдической поэзии. Подобно скальдам IX в., Тьодольв обозначает огонь как «отраву Хальва», меч — как «серб Гаута», т. е. Одина (*Gauts sigðr*); трупы — как «зерна лебедя крови». Сходным образом Тьодольв ссылается на рассказ о Хрольве Краки и на легендарную битву в долине реки Фюри, называя золото «посевом сына Ирсы» и «зерном Краки». Не случайно, что и в своей знаменитой виле, созданной по приказу конунга Харальда о ссоре дубильщика с кузнецом, Тьодольв описывает их в образах Сигурда и дракона Фафнира (см. выше). Почти в то же время, т. е. спустя более полувека после принятия христианства, другой скальд Харальда Сурового, Иллути Скальд из Долины Брони (*Illugi Bryndœlaskáld*, XI в.), также использует образ Сигурда Фафниробойцы (*VI 354, 1–3*), искусно соединяя рассказ о нем с панегирической поэмой о конунге.

Приверженность скальдов, сочинявших при дворе или в окружении Харальда Сурового, к языческим мотивам и образам, быть может, в какой-то степени объясняет отсутствие в их поэзии того мотива помощи Свыше, который, как было показано, так распространен в стихах Арнора Тордарсона. Вообще до Арнора в стихах скальдов, сочинявших не только для Харальда Сурового, но и для его брата по матери Олава Святого, не говоря уже о поэтах Олава Трюгтвасона, этот мотив появляется крайне редко. Хотя скальдические произведения, вероятно, отражающие влияние проникших из Англии представлений о королевской власти, говорят о том, что мотив «король, подобный Богу» мог быть потенциально использован как идеологическое средство, в действительности в ранней поэзии скальдов-христиан религиозные мотивы почти не употреблялись в политических целях. Разумеется, и для Олава Трюгтвасона, и даже для Олава Святого миссионерская деятельность успешно совпадала с завоевательной, однако в ситуации «двоеверия» и сами конунги, и их скальды едва ли могли надеяться на укрепление монаршей власти, апеллируя к мотиву помощи Свыше.

Одним из первых скальдов-христиан этот мотив использовал Оттар Черный в знаменитом «Выкупе головы» (ок. 1023 г.), заявивший Олаву Святому: «Бог укрепляет тебя большой победой» (*pik gemmir goð miklu <...> gagni* *VI* 272, 18). Позднее, когда христианство становится официальной религией, скальды все чаще прибегают к мотиву помощи Свыше, оправдывая любые деяния своих повелителей. Так, Торлейк Красивый говорит в 1051 г. о предстоящей морской битве при Гаут-Эльве между Харальдом Суrowым и датским конунгом Свейном Ульвссоном: «Там Бог может решить, кто лишит другого жизни или земель» (в прозаическом порядке: *þar má goð valda, hvárt nemr enn annan öndu eða löndum* *VI* 365, 2). Рёгнвальд Кали (ум. 1158 г.), который впоследствии был канонизирован скандинавской церковью, утверждает, описывая сожжение и потопление в 1151 г. североафриканского судна, что на то была Божья воля: «Черные стволы (= люди) падали на доски кормы <...> тогда мы смогли обогреть оружие кровью мужей — так избрал Господь людей» (*því hefr aldar goð valdit* *VI* 485, 26). Незадолго до Рёгнвальда скальд Халльдор по прозвищу Болтун сочиняет вису на восшествие на престол Харальда Гилли (1130 г.), ослепившего и тяжело изувечившего Магнуса Сигурдарсона, а затем повесившего и епископа. В этой висе Халльдор воскликает, восхваляя деяния конунга Харальда: «Таково было решение Бога» (*goðs ráð es þat* *VI* 461, 5). За того же конунга возносит молитву и автор одного из самых известных христианских произведений XII в. — поэмы «Луч», священник Эйнар Скуласон, сложивший в честь этого правителя «Драпу о Харальде» (*Haraldsdrápa*): «Предводитель войска (= конунг, т. е. Харальд) утолил голод воронов мечами при Хлесе; да пошлет прославленный исцелитель земли (= Бог), высокий Спаситель свою помощь щедрому разрушителю мира (= конунгу, т. е. Харальду)» (*VI* 425, 3). Можно заметить, что в стихах скальдов-христиан характерные для языческой поэзии мифологические мотивы наполняются новым содержанием, отвечающим духу христианства. Так как победа в битве и гибель врагов не могли быть долее приписаны воле Одина, и то, и другое легко переосмыслилось в соответствии с представлениями, диктуемыми новой верой.

Едва ли не первым, как было показано, стал говорить о Божественной помощи своим героям Арнор Тордарсон, чьи самые конвенционально-героические и основанные на традиционных для поэзии скальдов сюжетах и мотивах произведения проникнуты духом христианства. Сохранилась только одна его виса, посвященная исключительно христианской тематике. В этой скорее

«теологической», чем героической, полустрофе, вновь сочиненной в хрюнхенте, идет речь об архангеле Михаиле, взвешивающем добрые и злые дела людей на Страшном Суде:

Mikáll vegr þats misgort þykkir
mannvitsfróðr ok allt et góða;
tyggi skiptir síðan seggjum
sólár hjalms á dœmistóli.

(В I 326, 1)

«Михаил взвешивает, умудренный, то, что кажется сделанным неверно, и все хорошее; потом властитель шлема солнца (= Бог) разделяет людей на судном престоле».

До Арнора скальды редко посвящали свои стихи такой специфически христианской тематике. В качестве единственных предшественников этого скальда можно назвать Сигвата, описавшего крещение Христа в Иордане (В I 245, 28) и предположительно использовавшего его в качестве стева к «Поминальной драпе об Олаве Святом», и Скафти Торордссона, представлявшего Христа как создателя всего сущего (В I 291, см. об обоих произведениях выше).

Вероятно, фрагмент Арнора содержит первое упоминание об архангеле Михаиле в скальдической поэзии. Рунические надписи на памятных камнях говорят о том, что с первых лет после христианизации он был одним из самых почитаемых в Скандинавии святых (ср., например, руническую надпись с острова Борнхольм: «Христос и Святой Михаил да помогут их душам на пути к свету и Раю»²⁵, ок. 1100–1150 гг.). Основываясь на свидетельстве саг, можно предположить, что скандинавам была известна и его роль на Страшном Суде. В «Саге о Ньяле» приводятся слова миссионера Тангбранда, не только по смыслу, но и текстуально близкие начальным строкам из процитированной висы Арнора: «Он взвешивает все то, что ты делаешь: и хорошее, и дурное, и так милостив, что засчитывает за большее все, что сделано хорошего»²⁷.

Текстуальное сходство этих фрагментов можно объяснить влиянием ранней христианской иконографии. Вполне возможно, что наглядные изображения Страшного Суда и архангела Михаила были знакомы исландцам в XI в. Более широкий поэтический контекст фрагмента Арнора не сохранился. Но известно, что свое последнее и не дошедшее до нас произведение он сочинил в честь исландского вождя Геллира Торкельссона (который умер в 1073 г. во время паломничества на обратном пути из Рима) и описал в нем построенную Геллиром церковь. В «Саге о людях из Лососьей Долины» повествуется о том, что Геллир «приказал построить церковь в Хельгафелле, очень богатую, как об этом свидетельствует Арнор Скальд Ярлов в своей поминальной драпе о Геллире, там об этом говорится очень ясно»²⁸. В связи с этим было высказано

предположение, в пользу которого мы попытаемся привести дополнительные факты, что стихи Арнора могли относиться к украшавшей церковь картине (или гобелену или резьбе по дереву), на которой изображалась сцена Страшного Суда²⁹.

Можно представить себе, что на Арнора (как и на всех скальдов, принявших новую веру) вновь оказали влияние две традиции — европейская, связанная с глубоко укоренившимся христианством, и исконно скандинавская, языческая. Поэтические рассказы о произведениях искусства — экфрасис — составляли признанный в средневековой Европе и, вероятно, восходящий к античности, жанр. Вспомним не только описания щитов у Гомера и Гесиода или изображения дворца Солнца и образцов ткацкого искусства Минервы и Арахны в «Метаморфозах» Овидия, но и стихи придворного поэта Карла Великого и, разумеется, христианина, Теодульфа (ум. 821 г.), каталогизирующие прекрасные произведения искусства и посвящающие более тридцати строк рассказу о запечатленных на вазе подвигах Геракла.

Кроме того, существовала также исконная скандинавская традиция сочинения скальдических произведений, вдохновленных разнообразными наглядными изображениями. Таковы щитовые драпы IX—X вв., созданные Браги Боддасоном, Тьодольвом Хвинским, Эгилем Скаллагримссоном (см. выше), и «Домовая драпа» Ульва Уггасона (ок. 986 г.), в которой описываются мифологические сцены, вырезанные на деревянных стенных панелях в новой усадьбе Олава Павлина. В следующие два столетия Торфинн Рот, Одди Малый и Рёгнвальд Кали слагали стихи о прекрасных занавесах в палатах. Скальдов до Арнора больше вдохновляли мифологические картины (Тьодольва — битва Тора с Хрунгниром и яблоки Идунн, Ульва — погребение Бальдра, борьба Хеймдалля с Локи за золотое ожерелье Фрейи, состязание Тора с мировым змеем). Следуя скальдической традиции рассказывать в стихах о наглядных изображениях, Арнор сочиняет вису, описывающую сцену Страшного Суда. Так создается христианский аналог ранним щитовым драпам и мифологическим хвалебным песням и висам.

В соответствии с трансформацией содержания изменяются стиль и стих христианской полустрофы Арнора. Скальдические щитовые драпы и мифологические висы (в которых синтаксические орнаменты переплетающихся предложений, возведенная в канон детализованность созвучий — аллитераций и полных рифм, противопоставленных консонансам, соперничали по сложности с вязью линий и контуров, контрастом цветов и орнаментальными деталями на щитах, настенных панелях и занавесах в палатах) соз-

давали вербальный поэтический аналог графическому или живописному совершенству оригинала. Напротив, в вйсе Арнора не только упрощаются фразеология (используется всего один кеннинг) и синтаксис (предложения не переплетаются, но располагаются в простой линейной последовательности), но и отвергается самый популярный скальдический размер — дротткветт со всеми сложностями его звуковой и просодической организации. Для строфы, посвященной чисто христианской тематике, Арнор считал подходящим нестрогий регламентированный и оставляющий автору свободу для выражения мыслей хрюнхент, блистательно использованный им в драпе в честь Магнуса. Так были навсегда определены пути развития метрики в христианской поэзии скальдов — в XIII—XIV вв. хрюнхент полностью вытесняет из употребления дротткветт и превращается в размер *rag excellence* христианской драпы.

После Арнора хрюнхент применял Маркус Скеггъясон (Markús Skeggjason), один из могущественных исландских военачальников, законоговоритель с 1084—1107 гг. и помощник епископа Гицура в составлении законов о церковной десятине (1096 г.). Его «Драпа об Эйрике» (*Eiríksdrápa*, ок. 1100 г.), сочиненная хрюнхентом, содержит не только конвенциональные восхваления Эйрика Доброго, короля Дании (1095—1104), и рассказы о его победах, сравнимые по склонности к гиперболизации и пышности описаний только с «Хрюнхендой» Арнора Тордарсона. В этой драпе Маркус говорит о том, каким ревностным христианином был прославляемый им конунг. Он совершил паломничество в Рим (*Eiríkr var til Róms í þeirri B I 416, 12*) и заслужил расположение папы римского. Маркус воздает хвалу королю Эйрику за то, что он добился перенесения на север престола архиепископа (*útan færa / erkistól of Saxa merki B I 416, 13*). Убедив папу римского назначить архиепископа в Лунде (1104 г.), Эйрик способствовал тому, что исландцы и остальные скандинавы были освобождены из-под юрисдикции архиепископа Бремена. Описывает Маркус и строительство по приказу Эйрика церквей (*B I 418, 25*), и намерение короля отправиться паломником в Святую Землю (*B I 419, 28*), и его смерть на Кипре во время совершения паломничества (*B I 420, 31*).

Поэзии скальдов до «Драпы об Эйрике» Маркуса были не известны не только освоенные ее автором темы, но и стилистика повествования на эти темы. В неслыханных в скальдической поэзии выражениях Маркус говорит о планах короля стать паломником для того, чтобы исцелить свои душевные «внутренние раны» (*lækna sk sǫr en iðri B I 419, 28*). Превыше всего восхваляет Маркус стремление Эйрика к справедливости (*aldri frásk, at Eiríkr vildi /*

allréttligum dómi halla *BI 415, 8*) — добродетели, невысоко ценимой в традиционной поэзии скальдов. Свое наивысшее счастье король, прославляемый Маркусом как «укрепитель царства Господнего» (*bragningr <...> goðdóm magna BI 416, 11*), видит в том, чтобы «соблюдать закон Божий» (*goðs lög halda BI 415, 8*).

Тем не менее характерная для христианской поэзии стилистика не препятствует Маркусу использовать аллюзии на скандинавские языческие предания. Такого ревностного христианина, как конунг Эйрик Добрый, Маркус называет то «потомком Ингви» (*BI 416, 12⁵*), то просто «Ингви» (*BI 414, 2³*). В панегирической поэзии до Маркуса это имя обычно упоминалось с большими основаниями и менее явным противоречием контексту, например в «Хрюнхенде» Арнора Тордарсона в обращении к Магнусу Доброму (*BI 309, 13³*). Напомним, что под именем Ингви в «Саге об Инглингах» фигурирует бог, олицетворяющий благоденствие, плодородие, мир и богатство, — Фрейр: «Фрейра звали также Ингви. Имя Ингви долго считалось в его роде почетным званием, и его родичи стали потом называться Инглингами»²⁹. В той же саге приводится весьма существенная деталь о временах правления Ингви-Фрейра, когда во всех странах были не только богатые урожаи, но и длительный мир («При Фрейре начался мир Фроди. <...>Его почитали больше, чем других богов, потому что при нем народ стал богаче, чем раньше, благодаря миру и урожайным годам»³⁰). Можно предположить, что упоминание об Ингви-Фрейре в «Драпе об Эйрике» едва ли случайно. Маркус, вероятно, употребляет имя языческого бога в функции, которая генетически связана с архаической сакрализацией конунгов, обеспечивающих процветание своим странам магическими средствами, но, скорее всего, редуцирована в контексте христианской драпы к «почетному прозвищу», указанному в «Круте Земном». Не исключено, что миротворческая деятельность Эйрика, заключившего мир с Норвегией и Швецией (см. об этом «Сагу о Магнусе Голоногом», гл. XV), не в меньшей мере делала его заслуживающим этого прозвища, чем его роль правителя, несущего всеобщее благоденствие. Видимо поэтому, Маркусу казалось естественным упомянуть в тех же строфах о том, что главное в жизни прославляемого им христианского «потомка Ингви» составляет забота о спасении своей души (*sól at boeta BI 416, 12⁶*). Если до «Драпы об Эйрике» в христианской поэзии скальдов выражалась только забота о том, где будет пребывать душа восхваляемого конунга после смерти, то Маркус впервые попытался рассказать о внутренней жизни своего героя в этом мире. Забота об «улучшении души», исцелении ее «внутренних ран», очевидно, отражают важ-

нейшие изменения в ментальности (и в скальдической поэзии) древних скандинавов, ставшие возможными в результате глубокого проникновения христианской веры.

Освоение нового содержания в поэзии Маркуса происходит параллельно с упрощением ее формальной организации. В его сохранившихся стихах не используются ни сложные синтаксические орнаменты, образующиеся в результате немотивированного нарушения тесных синтаксических связей, ни переплетения предложений. Относительно редко встречаются даже вставные предложения (в «Драпе об Эйрике» всего десять: 3^{3-4} , 10^{3-4} , 11^{3-4} , 15^{2-4} , 17^{3-4} , 27^{7-8} , 28^7 , 29^3 , 30^6 , 32^7). Кеннинги Маркуса просты и немногочисленны — предпочтение отдается двучленным кеннингам, любые сложные перифразы вообще избегаются. Вероятно, упрощение формальной структуры стихов, сочиненных Маркусом в честь короля Дании Эйрика Доброго, отчасти связано с тем, что они предназначались в том числе и для датской аудитории, где скальдическое искусство было значительно менее развито, чем в западной Скандинавии.

Есть, однако, основания предполагать, что и в Норвегии незблемые каноны скальдического мастерства оказываются в эту эпоху поколебленными. Даже при дворах норвежских правителей скалды отвергают традиционный дротткветт и начинают искать более простые размеры, нередко обращаясь в своих панегириках к эддическим формам. Так, исландский скальд Гисль Иллугасон (Gísl Illugason, XII в.) в поминальной песни в честь норвежского короля Магнуса Голоногого (ок. 1104 г.), изображающей юного конунга как героя эпохи викингов, использует древний эддический размер форнюрдислаг (*B I 409–413*). Не только метрика, но и стиль и лексика этого произведения почерпнуты из эддической поэзии, хотя влияние скальдического искусства на них несомненно.

В эддическом форнюрдислаге исландский скальд Хальддор Сквальдри (= Болтун, Halldótt skvaldri, XII в.) сочиняет свою «Отходную песнь» (*Útfararkviða*, ок. 1120 г.) о «крестовом походе» Сигурда Магнуссона против язычников, разумеется, без скальдических кеннингов и переплетений предложений. В другом произведении на ту же тему — «Отходной драпе» (*Útfarardrápa*, ок. 1120 г.) — он вновь возвращается к дротткветту, но уже в значительной мере «смягченному» влиянием эддического стиха и упрощенному. Интересно, что, хотя вся драпа посвящена борьбе конунга с неверными во имя Христа, мифологические кеннинги в ней вновь присутствуют, вероятно, на положении неотъемлемых «спутников» дротткветта (например, истребляющий язычников конунг имену-

ется «Фьёльниром непогоды асов» *В II 458, 1* и «Троттом битвы», а сражение с язычниками — «тингом Гёндуль» *В II 459, 7*, где Фьёльнир и Тротт — имена Одина, а Гёндуль — имя валькирии).

Эддический размер — форнюрдислаг был применен и скальдом Иваром Ингимундарсоном (Ívarr Ingimundarson, XII в.) в стихах, увековечивающих память замученного до смерти в 1139 г. Сигурда Слембидьякона. Содержание этих строф о Сигурде (*Sigurðarbolkr*, ок. 1140 г.) так же необычно для скальдической поэзии, как и их форма. Ивар рассказывает о том, что его герой был воспитан в юности священником Адальбриктом (*В I 467, 1*), что он отправился в паломничество в Иерусалим (*В I 467, 3*), посетил Грецию, Францию (*В I 468, 4*), провел некоторое время на Оркнейских островах и пользовался большим почетом в Шотландии у Давида конунга скоттов (*В I 468, 7*). Говорится здесь и о том, как с целью доказать свое королевское происхождение Сигурд подвергся в Дании Божьему суду, на котором присутствовали пять епископов, и как, будто бы, оказалось, что он сын Магнуса конунга (*В I 469, 12*), как он потерпел поражение в битве с сыновьями конунга Харальда Гилли (*В I 473–474, 36–40*), пытался спастись, плывя под щитом (*В I 474, 42*), но был предан, схвачен, подвергнут страшным пыткам, которые перенес мужественно и пел во время них псалмы, как он вновь запел Псалтирь перед тем, как проститься с жизнью (*В I 475, 45–46*).

Дротткветт, отягощенный всем грузом своего языческого прошлого, вполне естественно, показался автору этой поэмы не вполне подходящим ее содержанию. Кроме того, и функционально дротткветт, направленный на актуальное настоящее, не был предназначен для связного повествования. В повествовании о прошлом традиционно использовались эддические размеры, поэтому поиски более адекватной формы закономерно приводили Ивара и других скальдов к эддическому форнюрдислагу. Не все эксперименты скальдов можно считать вполне удавшимися — поэтические достоинства произведения Ивара, например, более чем скромны. Тем не менее, хотя попытки отказаться от скальдических канонов и упростить стиль и стих, усвоив поэтическое искусство «Старшей Эдды», не всегда оказывались успешными, они важны как свидетельство того, что традиционные формы осознавались скальдами не соответствующими новому христианскому содержанию и побуждали их к поискам нового стиля, стиха и языка.

Примечания

- 1 Напомним, что в главе «Поэтический язык» висы Халльфреда цитировались в связи с использованием в них приема *nýgving* – развернутой поэтической метафоры.
- 2 Здесь и далее тексты древнеанглийских поэтических памятников цит. по: *Krapp G.P., Dobbie E. van Kirk* The Anglo-Saxon Poetic Records. L.; N. Y., 1931–1953.
- 3 Фрагменты из «Саги о Халльфреде» цит. по: *Hallfreðar Saga // Vatnsdæla Saga / Einar Ól. Sveinsson* gaf út. (Íslensk Fornrit. VIII). Reykjavík, 1939. Bls. 158.
- 4 Ibid. Bls. 159–189.
- 5 *Frank R.* Old Norse Court Poetry. The *Dróttkvætt* Stanza. Ithaca; London, 1978. P. 66.
- 6 *Íslendingabók. Landnámabók / Jakob Benediktsson* gaf út. (Íslensk Fornrit. I). Reykjavík, 1968. Bls. 5.
- 7 Ibid. Bls. 250–252.
- 8 *Monumenta Germaniae historica / Hrsg. M. Tangl // Epistolae selectae.* Berlin, 1916. Bd. IV. № 18.
- 9 Здесь и далее поэтический перевод А. Корсуна цит. по изд.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. БВЛ. М., 1975.
- 10 *Monumenta Germaniae historica / Hrsg. M. Tangl // Epistolae selectae.* № 23.
- 11 *Benediktsson J.* Hafgerðingadrápa // *Speculum Norroenum: Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre / Ed. U. Dronke et al.* Odense, 1981. P. 27–32.
- 12 *Íslendingabók. Landnámabók.* Bls. 56.
- 13 Перевод О.А. Смирницкой цит. по: *Снорри Стурлусон.* Круг Земной. Литературные памятники. М., 1980. С. 231.
- 14 *Fidjestøl B.* Pagan Beliefs and Christian Impact: the Contribution of Scaldic Studies // *Viking Revaluations. Viking Society Centenary Symposium, 14–15 May 1992 / Ed. A. Faulkes, R. Perkins.* Viking Society for Northern Research. University College London, 1993. P. 114.
- 15 *Flateyjarbók. En samling af norske kongesagaer med indskudte mindre fortællinger om Begivenheder I og udenfor Norge samt Annaler / Udg. Guðbrandr Vigfusson, C.R. Unger.* Christiania, 1862. S. 394.
- 16 *Edda Snorra Sturlusonar / Guðni Jónsson* gaf út. Reykjavík, 1935. Bls. 205; ср. также: *Paasche F.* Hedenskap og kristendom. Studier i norrøn middelalder. Oslo, 1948. S. 20.
- 17 В подтверждение можно привести следующие слова Блаженного Августина: «Injuria est enim, pro martyre orare» (*Patrologiæ Cursus Completus. Series Latina / Ed. J.P. Migne.* Paris, 1844–1864. Vol. 38. Col. 868. Sermo CLIX, 1).

- 18 *Hoffmann E.* Die heiligen Könige bei den Angelsachsen und den skandinavischen Völkern. Königsheiliger und Königshaus. 1975. S. 45–46, 81–84.
- 19 *Fidjestøl B.* Pagan Beliefs... P. 108.
- 20 *Paasche F.* Hedenskap og kristendom. S. 44.
- 21 *Olrik A.* Om Ragnarok. Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie. København, 1902. S. 289–290.
- 22 Напомним мнение Халльварда Ли, писавшего о том, что Арнор “возносит панегирик до таких суперлативных высот, приблизиться к которым другим скальдам не позволяло чувство поэтического такта” (*Lie H.* Hrynhenda // Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder. 1962. Bd. VII. S. 27).
- 23 *Beowulf and the Fight at Finnsburg* / Ed. F. Klaeber. 3rd ed. Boston, 1950. P. 1, lines 12–17.
- 24 *Hofmann D.* Nordisch-englische Lehnbeziehungen der Wikingerzeit. København, 1955. S. 96–97; *Lange W.* Studien zur Christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000–1200. Palaestra, CCCXXII. Göttingen, 1958. S. 140–143.
- 25 *Jacobsen L., Moltke E.* Danmarks Runeindskrifter: Text, Atlas. København, 1941. Bd. I. Klemensker-St. № 399.
- 26 *Brennu-Njáls saga* / Einar Ól. Sveinsson gaf út. (Íslenzk Fornrit. XII). Reykjavík, 1954. Bls. 257.
- 27 *Laxdoela Saga* / Einar Ól. Sveinsson gaf út. (Íslenzk Fornrit. V). Reykjavík, 1934. Kap. LXXVIII.
- 28 *Edwards D.* Christian and Pagan References in Eleventh-Century Norse Poetry: the Case of Arnórr jarlaskáld // *Saga-Book of the Viking Society for Northern Research*. 1982–1983. Vol. XXI. P. 41.
- 29 Круг Земной. С. 16.
- 30 Там же. С. 16.

Католические драпы XII века

*Все люди знают, что все то хорошее,
что говорится о Боге и его святых, —
это правда, и потому хорошо верить
хорошему и плохо верить плохому,
хотя бы оно и было правдой, и всего
хуже тому, что плохо солгано.*

*«Сага о Гудмунде Арасоне»
(Пер. М.И. Стеблин-Каменского)*

В ПОЭЗИИ скальдов-христиан до XII в. христианские мотивы преимущественно вплетены в ткань героических хвалебных или описательных произведений. Скальдической поэзии не известен тот синтез христианской и традиционной поэтики, который был достигнут англосаксонскими стихотворными переложениями Библии, такими, как «Книга Бытия», «Исход», «Юдифь», или произведениями, посвященными новозаветным темам, — «Видение Креста», древнесаксонский «Хелианд». Только в XII в. поэзия скальдов становится средством проповеди новой веры, ее нравственных идеалов и неизбежной дидактики, в разной степени характерной для произведений Эйнара Скуласона, Гамли Каноника и для анонимных католических драп этого периода.

В XII в., времени консолидации церкви в Исландии и основания монастырей — центров учености, распространения знания и

хранилищ текстов — христианская скальдическая поэзия достигает наибольшего расцвета. В этом веке скалды получают доступ к культуре и литературе Европы, но еще не подавляются европейскими литературными вкусами. Сочиняемая ими поэзия одновременно является и христианской, и скальдической. В это время в поэзию скалдов проникают рассказы о популярных европейских святых.

Как уже говорилось, этот период весьма важен для изучения формы драпы, так как сочинения скалдов XII в. представляют собой наиболее ранние хвалебные песни, дошедшие до наших дней как независимые и цельные поэтические произведения, а не отдельные, нередко фрагментарные, строфы, разбросанные по различным прозаическим текстам. Объем этих драп заставляет задуматься о том, какая часть предшествующей поэзии скалдов была для нас безвозвратно утрачена: в неполностью сохранившейся «Драпе о Плациде» (*Plácíúsdrápa*) насчитывается 59 строф, в поэме Эйнара Скуласона «Луч» (*Geisli*) — 71 строфа, в «Солнце скорби» (*Harm-sól*) — 65, в «Путевой песни» (*Leidarvísan*) — 45 строф. Еще большей пространностью отличаются духовные драпы XIV в. «Лилия» (*Lilja*) достигает 100 строф, «Драпа о Гудмунде» (*Guðmundar drápa*) аббата Арни Йоунссона — 79, «Песнь о Гудмунде» (*Guðmundar kvæði*, в действительности — тоже драпа) — 66 строф и т. д.

Напомним для сравнения объем лучше всего сохранившихся поэм, о которых шла речь ранее, — из «Поминальной драпы об Олаве Святом» Сигвата до нас дошло 25 строф и 3 хельминга, из поминальной «Драпы об Олаве» Халльфреда Трудного Скальда — 23 строфы и 6 хельмингов, из «Драпы о Торфинне» Арнора Тордарсона — 25 строф. Даже если допустить, что постепенное увеличение объема христианских драп связано с удлинением строки в хрюнхенте (по сравнению с дротткветтом), самые полные из дошедших до нас классических произведений предшествующих веков не могут быть более, чем фрагментами.

Основная часть христианских драп XII в. получила письменную фиксацию в рукописях непосредственно вслед за тем, как была сочинена, таким образом, их тексты подверглись гораздо меньшим искажениям, чем более древняя дохристианская (и ранняя христианская) поэзия, бытовавшая в устной традиции и передававшаяся скальдами из поколения в поколение. Сходные процессы можно наблюдать во многих культурных традициях (например, современных африканских племен), постепенно переходящих от фольклора к литературе: прежде всего переносятся на пергамент сочинения на дидактические христианские темы, и только после этого в письменности находит отражение исконное устное творчество.

Когда записывались тексты христианских драп XII в., их создатели, вне сомнения, были так же хорошо известны, как и авторы скальдических произведений предшествующего века, о которых уже шла речь. Анонимность большинства католических драп отражает монашеские идеалы самоумаления и знаменует отход от традиции, сохраняющей имена скальдов дольше, чем их стихи.

Повествование на христианские темы скальдическим языком потребовало не только мастерства, но и кардинальных изменений стиля. То, что это оказалось возможным, говорит об изначально присущей скальдической поэзии способности к ассимиляции. От первых, не всегда успешных, экспериментов эпохи христианизации до настоящих духовных драп XII в., поэзии скальдов пришлось немало пройти и многое освоить, а главное приспособить элементы скальдической формы для построения связного рассказа.

Вспомним, что скальдическая поэзия, обычно ассоциируемая с сухим перечнем событий, каталогизацией статических образов, была мало пригодна для ведения повествования. В стихах скальдов отсутствовали эксплицитно выраженные логические связи как между членами предложения, так и между придаточными, почти не использовались ни соединительные, ни противительные союзы (слушателю самому приходилось догадываться, что именно имеется в виду — противопоставление или соединение). Скальды не имели обыкновения начинать произведения с представления своих героев — скальдический стиль не содержал указаний на то, встречается ли слушателям первое упоминание персонажа или любые последующие (личные местоимения не часто применялись в их стихах). Не стремились скальды и к тому, чтобы снабдить свои сочинения экспозицией или заключением, и мало заботились о хронологической последовательности изложения. Кроме того, развитие повествовательности в стихах скальдов, вероятно, дополнительно осложнялось из-за ограниченного употребления глаголов — предпочтительные в скальдической поэзии имена (существительные и прилагательные) обозначают не действие, но состояние. Как пишет в полемической статье Джон Линдоу, который ставит своей целью показать, что нарративность была реально (или по крайней мере потенциально) характерна уже для древнейшей скальдической поэзии, «скальдов принято изображать как жертв своей формы, пойманных в сети своею же эстетикой в стоячих водах, далеких от основных течений германской повествовательной литературы»¹.

Трудно согласиться с теми аргументами, которые приводит Дж. Линдоу в пользу нарративности дохристианских скальдических

стихов. Овладению искусством строить повествование не могли не препятствовать перечисленные выше особенности скальдического стиля. Кроме того, как уже было показано (см. главу о панегирической поэзии), важную роль играли и жанровые особенности хвалебной песни, а именно отсутствие установки на нарративность. Только к концу XI — началу XII в. в скальдической поэтике происходят изменения, связанные как с освоением новой тематики, так и с упрощением ее синтаксиса и фразеологии, которые подготавливают и облегчают переход к нарративности.

Скорее всего, христианская поэзия скальдов, в которой духовные темы преобладают с середины XII в. до самого ее заката, овладевает искусством повествования, когда в нее проникают рассказы о знаменитых европейских святых. Так как большая часть церковной литературы была связана с житиями святых и изложением историй о творимых ими чудесах, то взявшая ее за образец скальдическая поэзия, естественно, не могла не обратиться к нарративности. Как правило, католические драпы, даже самые интроспективные и мало акцентирующие внешний ход событий, говорят о жизни святого, следуя в своем рассказе за основными событиями его жизни и сопутствующими ей чудесами. Таким образом, если основной источник христианских драп нарративен, то в результате его использования также получается связанное повествование.

Освоение нарративности в христианской поэзии скальдов можно наблюдать на примере одной из самых знаменитых католических драп, относящихся к первой половине XII в., — анонимной «Драпы о Плациде» (*Pláctísdrápa*). Ее автор был, вероятно, первым, кто сочинил скальдическую драпу о популярном в Европе святом. Наиболее ранний записанный текст этого произведения был известен уже в 1150 г., хотя фрагмент рукописи (AM 673b 4 to), в котором оно сохранилось, датируется приблизительно 1200 г. В рукописи утрачены первый и последний листы, поэтому в драпе отсутствуют начало и заключение — из 78 строф сохранились только 59. Это обстоятельство, разумеется, затрудняет анализ нарративного строения драпы, однако ее структура и композиция позволяют догадываться, какой частью введения и заключения мы располагаем. Центральная часть (*stefjabálkr*), состоящая из 36 строф, открывается рефреном, затем разделяется на две группы по 7 строф в каждой при помощи двух рефренов, которые объединяются в тридцать второй строфе. Если предположить, что максимальную композиционную единицу драпы составляют конструкции из семи строф, то десять строф остаются от первоначального введения (*upphaf*) и заключения (*slóemr*) равной длины.

Предположение о том, что основные единицы этого произведения не ограничиваются пределами висы, подтверждается едва ли не самой важной инновацией, привнесенной автором в его формальную организацию. В противоположность ненарушаемому в классическом дротткветте правилу синтаксические конструкции или предложения не только распространяются здесь за пределы полустушия (хельминга), но даже преступают границы строфы (висы), угрожая ее освященной веками целостности как главной единицы скальдического стиха (см. подробнее в главе о скальдическом синтаксисе). Если в редчайших, сугубо маркированных случаях нарушению синтаксических границ полустуший в предшествующей поэзии скальдов есть прецеденты (вспомним о первой в скальдической истории молитве Халльфреда, для которого «расколоть» вису противно канонам значит то же, что и «расколоть небеса»), то распространение синтаксических конструкций за пределы строфы (висы) до «Драпы о Плациде» попросту невозможно. Более того, в этом произведении соседние строфы нередко связываются не только синтаксически, но и средствами аллитерации (см. об этом ниже), часто (в 23% строк) вовлекающей в созвучие заключительные и начальные строки соседних вис. Можно высказать предположение, что эти изменения в статусе основных единиц драпы обусловлены ее нарративностью. Автору «Драпы о Плациде» пришлось преодолеть традиционную в дротткветте изолированность и замкнутость отдельных строф, плохо совместимую с необходимостью соединить их в связный рассказ.

Несмотря на то что повествование в драпе следует за содержанием «Саги о Плациде», которая в свою очередь основывается на библейских, греческих и латинских источниках, трудно определить, как это стихотворное произведение соотносится с различными прозаическими версиями саги, из которых нам известны по крайней мере четыре. Скорее всего, поэт использовал несколько прозаических версий саги или их гипотетический общий источник, поэтому помещение драпы внутри прозаической стеммы до сих пор остается проблематичным². Кроме того, на драпу могли оказать влияние и более поздние списки с той версии саги, которая послужила ее источником.

И в «Драпе о Плациде», и в самом раннем прозаическом фрагменте, сохранившемся в норвежской рукописи (AM 655 IX 4to, которая была записана ок. 1150 г. в Трандхейме), и в более поздних дошедших до нас списках саги (важнейшими из которых являются: AM 655 X 4to — ок. 1260 г.; AM 696 III 4to — ок. 1390 г.; Stock. Papp.

8vo no. 8 — ок. 1651 г.) рассказывается одна и та же история о жизни римского мученика Плацида (святого Евстахия). Плацид жил во времена императора Траяна (как говорится в исландской саге: «В дни кесаря Траяна был хёвдинг из всадников, который звался Плацид») и был язычником. Однажды во время охоты он, отстав от своих товарищей, преследовал оленя. Олень остановился у скалы на берегу залива, и Плацид, увидев знак креста между его рогами, понял, что в том, кого он преследовал, скрывается Христос. Плацид изъявил желание принять христианскую веру и получил разрешение рассказать о произошедшем своей жене, которая в свою очередь поведала ему о собственном сновидении, в котором ей также являлся Бог. В ту же ночь Плацид с женой и сыновьями отправляются к священнику, чтобы принять крещение, и получают новые имена (Плацид становится Евстахием, его жена — Теопис-той, сыновья — Агапитом и Теописом). На следующее утро Евстахий возвращается туда, где он преследовал оленя, и Бог вновь является ему. Подобно Иову, Плацид соглашается подвергнуться испытаниям и теряет все. Его слуги гибнут, его стада утнаны. Жена отнята у него моряком, сыновья похищены дикими зверями во время переправы через разлившуюся реку. За этим следуют годы изгнания. Евстахий получает власть, становится доблестным генералом в войске Траяна и вновь находит свою семью. В конце концов за отказ совершить жертвоприношение языческим богам всех их обрекает на мученическую смерть в медной жаровне пресмник Траяна император Адриан.

Даже краткое изложение истории, о которой идет речь в «Драпе о Плациде», дает возможность заметить ее ясную нарративную структуру. Созданные до этого произведения скальдические драпы с трудом поддавались связному пересказу, за такими редкими исключениями, как некоторые из щитовых драп, следующих в повествовании о языческих мифах за сценами, изображенными на щите. В одной из них, упоминавшейся ранее (см. главу о панегирической поэзии) драпе времен язычества «Хаустлэнг» (*Haustlong B I 14–18*), ее автор Тьодольв из Хвинира, описывая мифологические картины на подаренном ему щите, рассказывает миф о похищении великаном Тьяци богини Идунн с ее молодильными яблоками. В соответствии с повествовательными канонами Тьодольв сначала вводит своих персонажей: «Я вижу на сверкающем ободу щита трех могучих богов и обманщика Тьяци, с которым они свели счеты», а потом излагает события не только в связной линейной последовательности, ради чего ему приходится отказаться от переплетения предложений и предпочесть простой и ясный синтаксис,

но и в строгом хронологическом порядке (с наречиями *síðan* «затем» и союзами *ok* «и», *þá* «то, тогда», которые в отличие от узуса скальдической поэзии не просто заполняют метрическую позицию в строке, но предполагают логическую связь — паратаксис). Итак, повествовательность в классической поэзии скальдов могла появляться в тех случаях, когда была задана нарративностью мифа.

В христианской поэзии скальды наследуют нарративную структуру пересказываемого ими агиографического произведения вплоть до мельчайших совпадений в деталях. Более того, можно даже заметить, что драпа полнее раскрывает события жизни святого, так как сообщает некоторые подробности, отсутствующие в сохранившихся фрагментах саги. Например, в дошедших до нас вариантах саги не приводится предостережение Господа о том, что Евстахию уготована судьба Иова (*finna skalt <...> slíka mannraun sem Jób enn gamli* *В I 606, 1*), которое содержится в первой строфе «Драпы о Плащиде».

В драпе повествование разворачивается в четкой хронологической последовательности и с той же нарративной точки зрения, что и в саге. Однако в саге ход событий не всегда вполне понятен — судьба Теописты остается в ней неясной до тех пор, пока не рассказывается, как ее сыновьям удастся спастись от диких зверей. Напротив, в драпе прямо утверждается, что, и принужденная жить с язычником-моряком, она сохраняет чистоту. И драпа, и сага искусно держат слушателя в напряжении, так как откладывают сообщение о гибели захватившего Теописту моряка.

Повествование в драпе более сжато, продуманно и менее насыщено. По сравнению с 59 строфами драпы, исландская сага содержит больше диалогов. Там, где автор саги приводит пространный обмен репликами, поэт передает их суть, не упуская при этом ни событий, ни действий, ни речей героев. И драпа, и сага отводят примерно одинаковое повествовательное пространство основным эпизодам. Например, сцена узнавания друг друга членами семьи Евстахия, очевидно, казавшаяся скандинавам кульминацией всей драматической истории, занимает семь (*В I 620–621, 51–57*) из пятидесяти девяти строф драпы, в саге же ей отведена приблизительно шестая часть всего произведения.

Мелкие эпизоды, однако, распределяются в драпе с большим мастерством, чем в саге. Как правило, в одном хельминге поэмы сообщается о двух основных событиях или приводится два рассуждения. Например, в сцене крещения героев целая строфа посвящена повествованию о новых христианских именах Евстахия и членов его семьи:

Snjallr gat ogt frá illu
 Evstakús vaknat;
 kvón réð þegnir at þjóna
 Þéópista vel Kristi;
 ungr nam atferð drengja
 Ágapítús faga;
 þýðr né þengils lýða
 Þéópistús trú misti.

(В I 608, 6)

«Отважный быстро от зла (греха)
 Евстахий пробудился;
 жена человека хорошо служить
 Теописта решила Христу;
 юный взялся исполнить
 Агапит деяния смелых людей;
 мягкий не потерял веру
 Теопист в господина народов (= Бога)».

Как можно заметить даже на основании перевода, в котором мы стремились сохранить порядок слов оригинала, каждому герою посвящается здесь одно предложение, занимающее половину хельминга (фьордунг). Всякое новое имя вводится в начальной позиции в четных строках и, согласно канонам скальдического стихосложения, включается в полную рифму (адальхендинг). Напомним, что по законам аллитерационного стиха именно эта позиция была главной в строке и всегда принимала участие в аллитерации, отмечавшей семантически наиболее важные слова. Об этой позиции сказал в «Перечне размеров» Снорри Стурлусон, что она «управляет тем, что говорится» (gæðr kveðandi), т. е. повествованием.

Сходным образом построена строфа, которая передает заключительные слова Господа, обращенные к Плациду после их первой встречи:

Beiðir, segðu ok brúði,
 byrskríns, sonum þinum,
 öll vilk yðr, kvað stillir
 ormstalls, í trú kalla,
 hyslóngvir kom hingat
 hvalranns of dag annan.
 Þa munk yðr, þats ófir
 yfir — þegjum nú — segja.

(В I 607, 3)

«Скажи, раздаватель опоры змеи
 (= муж, т. е. Плацид), своим сыновьям и
 жене — говорил князь ларца бурь
 (= Бог) — я призову вас всех к вере; раз-
 брасыватель огня жилища китов (= муж,
 т. е. Плацид), приди сюда на следующий
 день, тогда я намереваюсь открыть, что
 грозит вам свыше — теперь же мы умо-
 лкаем».

В последней строке приведенной строфы в полную рифму вовлечены антонимы: þegjum «умолкаем» — segja «говорить», в предшествующей строке рифма отсутствует, но та позиция «приращения», которая по правилам скальдического стихосложения должна была бы содержать консонанс, занята словом ófir «угрожает, нависает», рифмующимся с начальным словом следующей строки уfir «свыше». Может быть, форма скальдического стиха принесена поэтом в жертву для того, чтобы охватить созвучием ключевые слова в повествовании и тем дополнительно выделить их, подчеркнув се-

мантическую сопринадлежность. В целом создается впечатление, что создатель драпы, в чьем распоряжении были не только языковые, но и разнообразные стиховые средства, позволявшие акцентировать оттенки стилей и смыслов, более искусно выстроил свое повествование, чем автор саги.

История жизни героя излагается в драпе от третьего лица незримым рассказчиком, чей характерный для агнографии образ благочестивого, смиренного, всезнающего свидетеля событий, также заимствуется из саги, повествующей о житии святого. Тон изложения, однако, различается в драпе и в саге. В саге отдельные сцены кажутся несколько бурлескными или во всяком случае аффектированными: например, когда Плацид узнает, кто именно скрывается в преследуемом им олене, то в страхе «падает с коня вниз на землю» (*þa varð hann sva gædr at han fell niðr a jorð af hestenum*³). В драпе те же эпизоды описаны с приличествующей случаю торжественностью — в соответствующей сцене поэт показывает, как Плацид, напротив, встает, услышав глас Божий: «Древо огня плеска (= муж, т. е. Плацид) поднялся с земли — прежде раздаватель опоры змеи (= муж, т. е. Плацид) лежал поверженным на земле — укрепили его слова Господа» (*Lundr reis gjalfirs frá grundu / goðs orðum vel skorðaðr / elds; vas áðr til foldar / ormstalls bði fallinn B I 607, 2*).

Традиционные скальдические кеннинги мужа, использованные в приведенных строках, содержат аллюзии на языческую мифологию. Так, в кеннинге «древо огня плеска» золото именуется «огнем плеска» («плеск» здесь — хейти моря), так как, согласно «Младшей Эдде», «золото принято теперь называть “огнем моря” со всеми хейти моря, ибо Эгир и Ран называются всеми хейти моря»⁴. Напомним, что в той же «Младшей Эдде» эти кеннинги мотивируются мифом о том, как морской великан Эгир и его жена Ран освещали пиршественные палаты блестящим золотом («огнем Эгира»). Во втором кеннинге мужа, где золото обозначено как «опора змеи», упоминающаяся змея — это стерегущий клад дракон Фафнир, который, согласно «Младшей Эдде», «поднялся на Гнитахейд-поле, устроил там себе логово и, приняв образ змея, улегся на золоте. <...> Это сказание послужило к тому, что золото зовется “логовом либо жильем Фафнира”»⁵. В приведенных кеннингах мифологические аллюзии определенным образом скрыты — в обоих случаях вместо имени собственного (Эгир или Фафнир) употреблено нарицательное существительное в полном соответствии со скальдическим правилом замены имен во фразеологическом каноне.

Не избегаются в «Драпе о Плациде» и мифологические кеннинги. Автор драпы, не колеблясь, использует в качестве основы кен-

нингов такие имена языческих богов и богинь, как Бальдр, Ньёрд, Моди, Гевн, Сьёвн. В полном противоречии христианскому содержанию всего произведения святой Евстахий обозначается то как «Бальдр коня широкого поля Твинила» (vigg-Baldr vðrar Þvinnils foldar *BI 614, 30*), то как «Моди-носитель бремени руки» (leggjar farms lypti-Móði *BI 614, 31*). Христианский мученик называется здесь «Тротт (= Один) пламени тинга наконечников копий» (odda þings hyr-Þrótt *BI 619, 48*), а его жена — «Гевн покрывала» (hodd-Gefn *BI 611, 17*).

Автоматизированные, нередко противоречащие контексту кеннинги в «Драпе о Плациде» скорее всего следует объяснить трудностями, которыми сопровождается освоение искусства вести связанное повествование в дротткветте. Строение этой драпы заслуживает внимания потому, что она, насколько можно судить, представляет собой одно из первых скальдических произведений, наследующих нарративность излагаемой ею агиографической саги. После «Драпы о Плациде» в поэзии скальдов начинает доминировать духовная тематика — прозаические жития святых и рассказы о творимых ими чудесах сообщают свою нарративную структуру основывающимся на них скальдическим произведениям. В «Драпе о Плациде» предвосхищаются характерные черты многих христианских скальдических произведений, в частности прославленной драпы Эйнара Скуласона «Луч» (*Geisli*), чей поэтический язык имеет с ней много общего.

Эйнар Скуласон, вероятно, самый знаменитый поэт своего времени, о котором уже говорилось в нашей книге, был профессиональным скальдом, таким же, как и его многочисленные предшественники времен язычества. Хотя имя этого скальда упоминается в списке священников западной Исландии 1143 г., на жизнь себе он зарабатывал сочинением хвалебной поэзии в честь могущественных правителей. Когда Эйнар счел себя недостаточно вознагражденным датским королем Свейном, то сложил стихи, в которых выразил сожаление, что правитель, «прославляемый многими за щедрость, дороже ценит скрипки и дудки» (*B II 455, 3*), чем скальдическое искусство. Поэтическая жалоба Эйнара отражала действительное положение вещей: в Дании стихи скальдов становились менее популярными, чем песни их соперников с юга — трубадуров и миннезингеров. Вероятно поэтому, большая часть его сохранившихся произведений посвящена королям Норвегии, где скальдическое искусство по-прежнему высоко ценилось.

Новые темы, освоенные к XII в. скальдами, находят отражение и в наиболее традиционных поэмах Эйнара — его драпах. В «Драпе

о Сигурде», например, основную часть которой занимают прославления ратных подвигов конунга, упоминается о том, как ее герой посетил Иерусалим и искупался в «чистых водах Иордана» (В II 424, 4). Тем не менее поэтическая фразеология в произведениях Эйнара остается столь же традиционной, как и в «Драпе о Плациде». Несмотря на христианскую тематику, во всех своих поэмах Эйнар не избегает кеннингов, содержащих имена языческих божеств. Особого мастерства в использовании традиционного поэтического языка скальдов он достигает в так называемом «Флокке о секире» (*Øxarflokkur*), где благодарит неизвестного за изукрашенный драгоценностями топор — «увитого золотом прекрасного ребенка Хорн» (*gollvífíðu hróðgbarn Hørnar*, где Хорн — имя Фрейи, чью дочь зовут Хносс, что по-исландски значит «драгоценность») и «ребенка дочери Ньёрда» (где дочь Ньёрда — Фрейя, мать Хносс, т. е. «драгоценности»). Немногие произведения времен язычества могут соперничать по изощренности употребленных в них мифологических кеннингов с флокком Эйнара.

Все стихи Эйнара говорят о том, что он был искусным скальдом, однако наибольшую славу принесла ему поэма «Луч» (*Geisli*, В I 427—445), панегирик Олаву Святому. Это — самая ранняя драпа, дошедшая до нас в полной сохранности, а также первое скальдическое произведение, которое может быть точно датировано. Поэма «Луч» была исполнена Эйнаром в 1153 г. в собрании прелатов и других высоких лиц, включавших королей Эйстейна, Сигурда и Инги, и архиепископа Йоуна, в соборе в Нидаросе (Трандхейме), где хранились мощи Олава Святого. По свидетельству саги, когда Эйнар произнес свою драпу, церковь наполнилась чудесным благоуханием, явившимся в знак того, что поэма пришлась Олаву Святому по душе⁶.

Полный текст этой драпы сохранился в двух рукописных кодексах XIV в.: в «Книге с Плоского Острова» (*Flateyjarbók*; GkS 1005 fol.) и в «Книге Берга» (*Bergsbók*; Stock. Perg. fol. no. 1). Он состоит из 71 дротткветной строфы и разделяется на три части: введение (*upphaf*), центральную часть со стевом (*stefjabálkr*) и заключение (*slóemr*). Если это и не самая красивая скальдическая драпа, то, безусловно, одна из самых технически совершенных. Открывается она призывом к Пресвятой Троице с просьбой даровать помощь в сочинении поэмы (В I 427, 1). Далее Эйнар рассказывает о великих событиях, связанных с пребыванием Спасителя в этом мире, и обращается к слушающим его королям Эйстейну, Сигурду, Инги и к архиепископу Йоуну (В I 428—429, 8—9). Он почти не описывает жизнь Олава Святого, напоминая своей аудитории, что

она уже изложена Оттаром, Сигватом и другими скальдами — современниками великого святого (*В I 430, 12*). Главное внимание Эйнар уделяет чудесам, которые начали происходить после смерти Олава Святого.

Так он переходит к основной теме своей драпы, которую составляет типологическое сходство Олава с Христом, и раскрывает эту тему крайне бережно и с большим мастерством. Олава Святого Эйнар изображает как «северного Спасителя»: солнце померкло, когда погиб великий конунг, подобно тому, как это случилось, когда Спаситель испустил дух на кресте (*В I 431—432, 19*). Ту же возможность сравнения должно подсказать слушателям и описание творимых Олавом чудес. Слепой омыл свои глаза водой, смешанной с кровью Олава, и прозрел (*В I 432—433, 23—24*). Юноша, у которого был вырезан язык, отправился в Нидарос к мощам Олава Святого, увидел во сне, что конунг потянул остаток его языка, и ушел, исцеленный и владеющий речью (*В I 433, 26*). Олав Святой явился во сне своему сыну Магнусу и обещал ему помощь в битве при Хлюрскогсхейде с превосходящими силами язычников, после чего Магнус победил, т. е. «дал воронам насладиться пищей», поэтому «жены вендов горевали», «острые мечи кусали», а «волки разевали пасти на трупы» (*В I 434, 28—29*). Нельзя не заметить, что Эйнар переходит к изображению традиционных для скальдической поэзии сцен, как только ему позволяет сделать это содержание и композиция его поэмы. Более того, стилистика повествования на эти исконные темы тоже мало чем отличается от бесчисленных описаний в скальдических драпах, восхваляющих конунгов-язычников.

Эйнар рассказывает, как чудеса начинают происходить в далеких от Норвегии странах. Когда Гутхорм, племянник Олава Святого, был вынужден сражаться в Уэльсе в проливе у острова Англси против огромного войска, то обратился к Господу и великому святому за помощью и одержал победу; он повелел изготовить распятие в человеческий рост из золота и серебра и подарил его церкви святого Олава (*В I 434—435, 31—34*). Много чудес происходит и в Константинополе. Главное из них — чудо с мечом Олава Святого, называвшимся Хнейтир, который был отброшен раненым конунгом в битве при Стикластадире, подобран шведским воином и хранился в его семье, передаваясь из поколения в поколение. Потомок первого обладателя меча, стоявший на страже при Кирьялаксе кейсаре (Алексее I Комнине), три ночи подряд обнаруживал, что меч пропадал, и находил его далеко в поле. Узнав о чуде, правитель вознаградил владельца меча и повелел отнести реликвию в церковь Олава, а там поместить над алтарем (*В I 437—438, 43*). Когда после

этого греки терпели поражение в битве с превосходящими силами язычников, то несколько сот скандинавов, благодаря помощи Олава Святого (увиденного только слепым языческим конунгом), с легкостью обратили в бегство уже побеждавшее войско (*В I 440–441, 52–56*).

В соответствии с канонами жанра, Эйнар заключает драпу просьбой о достойном вознаграждении, обращенной к слушающим ее конунгам. Тем же канонам скальд следует, и отбирая материал для своей поэмы, который он черпает, очевидно, как из саги об Олаве, так и из разнообразных устных источников (в драпе упоминается некий Эйндриди Юный, бывший в Константинополе, когда произошло чудо с мечом, и рассказавший о нем в Норвегии, *В I 438, 45*). Знаменательно, что, восхваляя Олава Святого и перечисляя творимые им после смерти чудеса, Эйнар подробнее всего изображает те, которые связаны с военным бытом, например чудо с мечом. Рассказывая о том, как Олав Святой поддерживает тех, кто обращается к нему с молитвой о помощи, Эйнар предпочитает говорить о подвигах, более подходящих викингам, чем святым. Так, пять строф своей драпы скальд посвящает описанию битвы (*В I 440–441, 52–56*).

Поэма Эйнара мало отличается от традиционной скальдической хвалебной песни не только по композиции, но и по стилю. Бог обозначается здесь как «высочайший из Скьёльдунгов» (*hæstr Skjöldungr В I 428, 6*), где Скьёльдунги — датский королевский род. Воины называются «обагрителями убитых» (*vallrjóðandr В I 429, 10*), а Олав Святой — «могучим в битве» (*Gunnþrúgr В I 427, 1*, первый компонент этого слова — дисл. *gunn*, может трактоваться и как имя собственное — имя валькирии, и как хейти битвы) и «отважным обагрителем рта Хутина» (*trógr munnrjóðr Hugins В I 430, 13*), где Хутин — ворон Одина. Подобно конунгам прошлого, он «уничтожает логово свернувшейся рыбы» — раздает золотые запястья своему воинству. Скорее всего, для Эйнара все эти языческие аллюзии были не более чем орнаментальными фигурами речи. Невозможно себе представить, что не просто христианин, но и священник, он сохранял какие-либо реликты синкретизма в своей вере. Тем не менее его произведения (в особенности «Флоkk о секире») позволяют заключить, что он превосходно знал ту языческую мифологию, которая лежала в основе всех скальдических кеннингов. В каком-то смысле поэтический стиль Эйнара можно считать возрождающим традиционную скальдическую фразеологию — стилистически его поэмы значительно ближе к стихам скальдов X в., чем произведения его непосредственных предшественников.

Эйнар строго соблюдает традиционную форму драпы, используя мифологические кеннинги, что не мешает ему прибегать к самым изощренным метафорам и символам, восходящим к Священному Писанию и современной ему латинской поэзии. Влияние европейской богословской и литургической традиции на творчество этого скальда несомненно. Эйнару, вероятно, была хорошо известна принятая в Европе христианская символика, с которой связано и название драпы. Насколько можно судить, он первым в исландской литературе употребил характерные для средневекового христианства солярные образы-символы. В образной системе Эйнара Бог — «солнце» (sól), Олав Святой — «луч солнца» (geisli), Дева Мария — «звезда моря» (floedar stjörnu), Небесный Иерусалим — «видение мира» (fríðar sýn). Если Господа он называет «солнцем милости», то Олава — его «могучим в битве лучом» (gunnþflugr geisli):

Eins má óó ok bœnir
(allsráðanda ens snjalla,
mjök 's fróðr, sás getr góða)
góðs þrennig mér kenna;
göfugt ljós boðar geisli
gunnþflugr miskunnar
(ágætán býðk ítrum
Óláfi brag) sólar.

«Триединый Бог может научить меня
поэтическому искусству и молитве —
много мудрых так получают милость
превосходного Всевластителя;
могучий в битве луч солнца милости
посылает благой свет —
я предлагаю благородному Олаву
превосходную поэзию».

(B I 427, 1)

Необычно для традиционной поэзии скальдов использованное в первой полустрофе вставное предложение, содержащее общее умозрительное рассуждение. Одним из первых авторов христианских драп Эйнар начинает широко применять общие морализирующие сентенции, вкрапленные в текст в виде вводных и вставных предложений, например: «сила гнева иногда нарушает мир» (brýtr stundum fríð hermdar kraptr B I 442, 58), или «душа становится дурной от заблуждений» (illr gerisk hugr af villu B I 441, 58), или «Бог так испытывает часто своих верных друзей» (alls mest vini flesta goð reynir svá sína B I 443, 63), немыслимые в исконной поэзии скальдов, материалом которой всегда служило только частное, индивидуальное, но никогда не типическое.

Можно заключить, таким образом, что, несмотря на следование всем канонам скальдической поэзии, в драпе Эйнара появляется много нового, в частности европейские христианские образы-символы и элементы типизации в виде общих дидактических рассуждений.

На фоне предшествующей скальдической поэзии произведение Эйнара выделяется и своей звуковой организацией. Характерным примером часто используемого Эйнаром звукового приема может служить приведенная строфа, где, помимо канонизованной аллитерации в соседних кратких строках, составляющих двустушие — фьордунг (букв. «четверть» висы), применяется дополнительный факультативный, но нередко употребляющийся в католических драпах, аллитерационный повтор. Созвучиями объединены как двустушия, так и полустрофы (хельминги): в аллитерации принимают участие ключевые для всей поэмы слова (в третьей, четвертой, пятой и шестой строке — *getr góða* «получают милость»: *gods* «Бог»: *göfugt* «превосходный»: *geisli* «луч»: *gunnþöflugr* «воинственный»). Можно предположить, что такая аллитерация не только дополнительно удостоверяет семантическую сопринадлежность хельмингов, но и связывает их в одну строфу (вису).

Соединение строк подобным образом было менее характерно для классической скальдической поэзии, чем использование аллитерации внутри хельмингов (т. е. во второй и третьей, а также в шестой и седьмой строках), чьими границами были замкнуты не только синтаксические, но и звуковые орнаменты. Так, в «Викинских висах» Сигвата аллитерация употребляется внутри хельмингов в 38% примеров, а для связи хельмингов в единую вису (как в приведенной строфе из поэмы «Луч») — всего в 14%; в «Драпе об Олаве» Халльфреда Трудного Скальда встречается соответственно 25% и 17% примеров, в отдельных висах Хастейна Хромундарсона — 50% и 0%. Объяснить эту особенность классической поэзии скальдов можно автономностью ее главных единиц — хельмингов, составлявших замкнутые синтаксические, семантические и просодические единства.

В католических драпах, овладевающих искусством нарративности, хельминги утрачивают статус минимальных смысловых единиц. Основными композиционными единицами становятся строфы, что выражается, в частности, в появлении разнообразных типов связей между ними. Главным средством объединения строф вновь оказывается аллитерация. В христианских драпах конечные и начальные строки соседних строф нередко имеют один аллитерационный повтор. Интересно, что автор «Драпы о Плациде», только осваивающий искусство вести связное повествование, отдает предпочтение аллитерации внутри хельмингов (60%), реже (33%) применяет ее между ними (т. е. для связи в единую вису) и еще реже — для соединения соседних строф (23%). Напротив, в поэме «Луч» Эйнар Скуласон не только превращает аллитерацию

между висами и хельмингами в почти регулярно используемый структурный прием (72%), но и избегает ее внутри хельмингов (21%), будто желая дополнительно подчеркнуть связующую функцию этого звукового повтора, играющего главную роль в соединении основных нарративных единиц.

Сходным образом аллитерация употреблялась сначала в ирландских и латинских стихах VIII в., затем — в латинской поэзии каролингского и оттоновского возрождения, приобрела особенную популярность в валлийской, провансальской и немецкой лирике XII в. и наконец распространилась в XIII—XIV вв. в англо-латинской литературе и произведениях среднеанглийского и шотландского аллитерационного возрождения. Хотя в некоторых случаях взаимовлияние отдельных литературных традиций, например воздействие поэзии трубадуров на стихи миннезингеров, не вызывает сомнений, установить, что именно послужило причиной изменения звуковой организации в христианской поэзии скальдов, значительно труднее. Разумеется, нельзя полностью отвергать влияния латинской духовной поэзии на скальдические драпы, однако, за исключением нескольких латинских гимнов ирландского происхождения, использование аллитерационных созвучий для связи строф было ограничено в латинской литературе светской поэзией. В скальдических драпах, сочиненных хрюнхентом, т. е. тем размером, который с наибольшей вероятностью претерпел влияние латинских духовных гимнов, почти не применяются аллитерационные звуковые повторы между строфами (в «Хрюнхенде» Арнора Тордарсона встречается только одно созвучие между хельмингами — в строфе № 12, четыре — внутри хельмингов в строфах № 9, 11, 13, 15 и ни одного между строфами). Вполне возможно, следовательно, что упомянутые созвучия появляются в поэзии скальдов как результат независимой и естественной эволюции аллитерационного стиха, обусловленной возникновением новых стиховых единиц и стремлением соединить их в линейной последовательности, выстроив связное повествование.

В более поздних католических драпах XII—XIII вв., сохранившихся в рукописи AM 757a 4to (ок. 1400 г.), аллитерация продолжает часто использоваться для связи соседних строф. В произведениях второй половины XII в.: «Солнце скорби» (*Harmsól*) и «Путеводная песнь» (*Leidarvísan*) встречается соответственно 61% и 70% аллитерационных повторов, объединяющих хельминги и строфы. Одновременно сокращается число созвучий внутри хельмингов: в тех же двух драпах аллитерация связывает фьордунги в 30% и 33% примеров. В христианских драпах XIII в. количество аллитераци-

онных связей в хельмингах по-прежнему невелико: в драпе «Путь милости» (*Liknarbraut*) таких созвучий 27%, а в «Висах о Духе Святом» (*Heilags anda vísur*) — 34%. В то же время за пределами хельмингов и вис аллитерация появляется значительно чаще: соответственно в 56% и 47% пар строк.

Соединение соседних стиховых единиц звуковыми повторами не всегда обусловлено возникающими между ними смысловыми и синтаксическими связями. В «Драпе о Плациде», например, границы предложений редко замыкаются хельмингами и почти никогда — фьордунгами, однако именно их чаще всего объединяет аллитерация, не мешая повествованию развиваться из висы в вису, а иногда и за их пределами. Сходным образом и в упомянутых более поздних драпах «Солнце скорби» и «Путеводной песни» аллитерационные повторы сопровождают синтаксически изолированные стиховые единицы, как будто компенсируя недостаток синтаксической связи между ними, облегчая развитие повествования и восприятие содержания. Таким образом в христианской скальдической поэзии изменяется функция звуковых повторов — из демотивированной, не только не раскрывавшей, но утаивавшей смысл, аллитерация становится средством связи смысловых единиц.

Особенно ясно семантизированность аллитерации в христианской поэзии можно показать на примере драпы «Солнце скорби» (*Harmsól*), сочинение которой приписывается некоему Гамли (*Gamli kanoki*) — Старому Канонику, вероятно, принадлежавшему к первой, основанной в 1168 г., общине августинцев в Исландии. Сохранились все 65 строф этой поэмы, в которых 122 раза используется аллитерация согласных *h*, *g*, *m*, *s*, *l*, звучащая как эхо тех слогов, которые образуют ее заглавие (аллитерация на эти согласные отсутствует всего в 4 строфах произведения). Преобладает аллитерация на начальные звуки корневых морфем, составляющих сложное слово *hamt* + *sól*, согласный *h* включается в аллитерацию в 45 парах строк, согласный *s* — в 29 (остальные согласные распределяются следующим образом: *m* — 27, *g* — 6 и *l* — 15 примеров).

Воспроизведение аллитерацией консонантной структуры ключевого слова напоминает аналогичное явление, обнаруженное Фердинандом де Соссюром в ранней латинской поэзии и названное им анафонией (anaphonie): «неполная анаграмма, которая ограничивается имитацией определенных слогов данного слова, не стремясь к воспроизведению целого»⁷. Как и в случае анафонической поэзии остается неясным, имеем ли мы дело с бессознательным следованием архаичным поэтическим моделям или с намеренным использованием художественного приема. Драпа «Солнце

скорби» не содержит прямых указаний на то, в какой степени подобные построения осознавались ее автором. Тем не менее косвенными свидетельствами можно считать необычайную частотность в аллитерации определенных фонем и их воспроизводимость на небольшом пространстве строфы. В конце поэмы разбросанные по всему тексту созвучия собираются воедино, создавая название произведения целиком: «Я сложил хвалебное стихотворение, которое называется “Солнце скорби”» (*Létum hróðr, þanns heitir / Harmsól B I 564, 64*). Эти пронизывающие всю поэму аллитерационные повторы задаются ее первой строфой:

*Hár stillir, lúk heilli,
hreggtjalda, mér, aldir,
upp, þú 's allar skaptir,
óðborgar hlið góðu,
mjúk svát mætti auka
mól gnýlundum stála
miska bót af mætu
mín fultingi þínu.*

(*B I 548, 1*)

«Высокий правитель навеса бури (= *неба*),
Ты создал всех людей,
открой мне ворота крепости поэзии (= *губы*)
для доброй удачи,
так чтобы мои быстрые речи
могли увеличить искупление (или “выкуп”)
греха (или “ошибки”) древа битвы (= *воина*)
с Твоей великой помощью».

В формальной организации приведенной строфы, где Гамли обращается за вдохновением к Господу, можно заметить влияние стиля и поэтического языка «Драпы о Плациде» и поэмы Эйнара Скуласона «Луч». Тем не менее тот автор, которому она приписывается, привносит собственный вклад в развитие словаря христианской поэзии. Его уникальный в скальдической поэзии кеннинг обозначает губы как «ворота крепости поэзии» (*óðborgar hlið*); которые отверзаются или смыкаются по воле Господа. Почти словами псалма «Domine, labia mea aperies» поэт просит Бога («высокого правителя навеса бури» *hár stillir hreggtjalda*) раскрыть ему уста, из которых готова излиться славящая Его песнь.

Уместно напомнить, что и скальды-язычники нередко рассказывали в своих стихах, как они черпают мастерство из напитка Одина, что отражено и в многочисленных кеннингах поэзии, таких, как «дар Одина» или «мед Одина». Благодаря Одина за его мед, скальды уже в начале XI в., обозначали этого верховного языческого бога при помощи кеннингов, почти тождественных таким появившимся после христианизации кеннингам Христа, как «владыка обиталища ветров» (= *неба*), «конунг небес», «конунг солнца». Уже упоминавшийся скальд Рэв, например, называет Одина («Гаута павших» *Val-Gautr*) «властелином неба» («палат дороги снежных потоков коня прибоия» *tamr valdi hrannvala fannar brautar salar B I 295, 3*), позднее в

том же веке Арнор Тордарсон именует Одина «всеотцом», а поэзию — «бражным буруном всеотца». Так, вскоре после христианизации в скальдической поэтике достигается своего рода синкретизм, в результате которого древнескандинавский бог поэзии, повесившийся на ясене Иггдрасиль, занимает место правителя небес.

В определенной мере рефлексy этого синкретизма присутствуют и в том кеннинге, которым Гамли обозначает Бога в «Солнце скорби» — «высокий правитель навеса бури» (= *неба*). Упоминание в кеннинге «бури», как можно предположить, говорит о смятении поэта и его неуверенности в своих силах, что легко истолковать как наследие христианского топоса самоумаления. Далее, когда скальд вновь обретает душевный покой, кеннинг Бога изменяется на «конунг покрова солнца» (*sóltjalds konungr B I 551, 10*). Остальные использованные здесь кеннинги: «дерево битвы» *gnýlundum stála* (= *воин*, конъектура *gnýlundum*, вместо *gnýviðum* — *A I 562*, была предложена Эрнстом Альбином Коком⁸), «крепость поэзии» *óðborg* (= *грудь*, *hapaх legomenon* в стихах скальдов) создают представление о сочинителе как о воине. Усиливает это впечатление и многосмысленность употребленных в строфе слов: «*bót*» значит не только «искупление», но и «выкуп за убийство», «*mál*» может обозначать не только «речь, слова», но и «инкрустацию на мечах, копьях и щитах». Можно заключить, что образная система этой просительной молитвы во многом обязана воинственному духу скальдической поэзии времен язычества.

Мифологические ассоциации вызываются в поэме даже некоторыми кеннингами Христа. Например, в кеннинге «господин огня неба (= *солнца*)» (*buðlungr hlýrnis eldr B I 553, 21*), обозначение неба «*hlýrnir*» (этимологически, вероятно, то, что имеет небесные украшения — *hlýrn*, т. е. солнце и луну) заставляет вспомнить скандинавский миф о том, как языческие боги дали небу именно это название (в эддических «Речах Альвиса» на вопрос Тора о том, «как зовется небо в разных мирах», всезнающий карлик отвечает, что люди именуют небо «*himinn*», а боги — «*hlýrnir*» *Alv. 12*).

Большей частью многочисленные кеннинги Христа (а их в «Солнце скорби» более 80) представляют собой вариации исконно скальдического типа «властелин небесных палат», например: «благородный страж навеса неба» (*ítr vörðr skýtjalds B I 565, 65*), «правитель навеса бури» (*hreggtjalda stillir B I 548, 1*), «создатель щита дома бурь (= *солнца*)» (*gegriv éla ranns ritar B I 555, 26*). Однако есть здесь и кеннинги, более непосредственно связанные с основной темой поэмы, например, «уничтожитель горя кустов коней волн (= *людей*)» (*angrstríðir qldu viggs runna B I 553, 21*) или «сокрушающий го-

ре князь солнца» (*angrlestandi jöfurr sunnu B I 565, 65*). Как видно из приведенных примеров, Гамли отдает предпочтение трехчленным кеннингам. Тем не менее даже самые сложные из кеннингов этого времени более прозрачны, чем их прообразы классического периода, так как за исключением кеннингов «мужа» (причем особенно часто в «Драпе о Плациде») в них почти не используется замена имен внутри семантических классов⁹. Употребляя в кеннингах мужа имена Одина: «Гаут земли логова лосося (= золота)» (*Gautar fróns laxa láðs B I 551, 13*), «Гаут звенящего выгона земли ожерелья (= золота)» (*Gaut grundar mens hrynvengis B I 559, 42*), «Тротт бури» (*veðr-Þrótt B I 551, 11*), «Тротт колец» (*hring-Þrótt B I 553, 20*) или имена валькирий: «бросатель огня Мист» (*Mistar elda slöngvir B I 549, 2*), «древо змеи Мист (= меча)» — в рифме с именем Христа (*Mistar linns víðr B I 549, 5*), «древо доски Хлёкк (= щита)» (*meiðr Hlakkar borð B I 552, 14*), называя Марию Магдалину «Вор вина» (*víns Vör B I 561, 52*) и «Биль платья» (*gerðu Bil B I 561, 52*), Гамли, по-видимому, осознает все ассоциации, вызываемые таким словоупотреблением. Трудно судить, насколько бессодержательными были для него мифологические аллюзии, связанные с его кеннингами, но можно, очевидно, предполагать, что он был достаточно хорошо знаком с предшествующей ему скальдической и эддической традицией, чтобы относиться к «языческой» фразеологии с отстраненным интересом антиквара.

Многочисленные кеннинги, включающие языческие слова, размер — дрстткветт, так же как и самая форма драпы с двумя стевами, из которых каждый повторяется три раза (строфы 20, 25, 30 и 35, 40, 45), показывают верность автора традициям скальдической поэзии. Вместе с этим тематика драпы Гамли, характерная для духовной литературы, представляется новой для поэзии скальдов.

Как и во всех скальдических произведениях, изложение содержания только приблизительно соответствует организации драпы. После вступительной молитвы Господу о даровании помощи в сочинении поэмы и ниспослании Духа Святого, ибо людям не дано достичь ничего без Божией помощи, автор переходит к рассуждениям о важности исповеди, убеждая слушателей исповедоваться священникам (*B I 549–550, 4–6*). Он кается в собственных грехах и рассказывает, как грешил словом, делом и помыслом против Бога — «господина яркого пламени крыши бури» (*Dróttinn bjartloga hreggs hróts*), как следовал дурному примеру и принимал причастие с греховным сердцем (*B I 550–555, 7–16*). Далее он описывает подвиг Спасителя (*B I 552–556, 17–29*) от рождения до того, как «могучий князь пламени неба» был схвачен и распят между

двумя злодеями (на примере которых вводится тема Божьего суда). Следует заметить, что появление здесь цитат в прямой речи, в которых один из разбойников злословит, а другой просит помянуть его во царствии Господнем (*В I 554, 22–23*), также представляет собой новый прием в стилистике скальдической драпы.

До этой части «Солнце скорби» является молитвой, в которой призыв к Христу встречается почти в каждой строфе (за исключением стева), в следующей части скальд начинает обращаться к своим близким (*Systkin min В I 556, 33*). После краткого рассказа о Воскресении и Вознесении, Гамли переходит к главной части поэмы — Второму Пришествию.

Скорее всего, Гамли разделяет характерное для позднего, в частности исландского Средневековья представление (нашедшее отражение в исландском сборнике проповедей¹⁰), что все описанные им в поэме великие события только подготавливают день Страшного Суда, когда дети Господа будут отделены от проклятых и сами ангелы будут стоять, объятые страхом. Христос явится для последнего Суда в сияющем свете, и ангелы будут поддерживать омытый Его кровью крест. Ангелы пробудят мертвых, и огонь поглотит землю: «Милостивый господин / покрова луны (= *Христос*) / во второй раз грядет сюда с небес / призвать людей на суд; // огонь свирепствует, и / земля рыб (= *море*) вспучивается. / Из могил / с огромным страхом / поднимаются все люди» (*В I 556, 31*). Легко заметить, что сцена Страшного Суда, изображенная в «Солнце скорби», во многом напоминает Рагнарёк, описанный в эддическом «Прорицании вёльвы» — произведении, безусловно, хорошо известном Гамли.

Драпа Гамли следует стилистическим образцам, унаследованным из языческой поэзии Скандинавии, хотя нельзя сомневаться в том, что сам автор был убежденным христианином и передал свою убежденность в поэме. Об этом, в частности, свидетельствует и окончание драпы, напоминающее об утешительных примерах милости Господней к тем, кто грешил, но раскаялся и заслужил прощение, — царю Давиду, апостолу Петру, Марии Магдалине (*В I 560–561, 48–53*), а также содержащее молитву Христу о милости, благом уходе из жизни, о том, чтобы судить кающегося не по справедливости, но по милосердию Господнему, молитву к Деве Марии и всем святым о помощи и заступничестве, и просьбу ко всем, кто слушал «Солнце скорби», молиться за его автора (*В I 562–565, 56–65*). Тем не менее, несмотря на то что все это произведение проникнуто духом христианства и даже заключается молитвой обо всех христианах, его фразеология, стиль и стих в большой степени

унаследованы из традиционной скальдической поэзии, что обуславливает то промежуточное положение, которое драпа «Солнце скорби» занимает в ее истории.

Почти одновременно с поэмой «Солнце скорби» и, возможно, не без ее влияния была создана анонимная исландская драпа, также сочиненная в дротткветте, — «Путеводная песнь» (*Leiðarvísan*, *В I* 622 — 633). Все 45 строф этой поэмы полностью сохранились в рукописи XIV в. (AM 757a 4to); первые 35 строф дошли до нас также в рукописи XV в. (AM 624 4to). Точно датировать это произведение трудно, но предполагается, что оно сочинено в XII в., возможно, в связи с местным церковным праздником. В датировке поэмы помогает упоминание в качестве духовного наставника и помощника в ее создании некоего «достойного священника» Рунольва (*gofugr prest*, *Rúnólf В I* 633, 43), идентифицируемого с сыном епископа Кетиля священником Рунольвом (ум. 1186 г.), автором поэмы на завершение и освящение церкви в Скалахольте (1154 г.)¹¹. Возможно, «Путеводная песнь» также была исполнена на церемонии освящения церкви самим поэтом, о котором ничего не известно, кроме того, что он происходил, по-видимому, из духовных кругов. Незначительные отклонения от канона в метрике драпы позволяют думать, что автор был молодым человеком, скорее всего, монастырским послушником.

Не противоречит тому, что исполнение, а вероятно, и создание поэмы связано с церковным праздником, и высказанный в ней призыв платить церкви причитающуюся ей десятину. В драпе содержится угроза, что не делающие этого будут наказаны так же сурово, как те, кто не соблюдает воскресного дня. В подкрепление своих слов автор ссылается на «Небесное (или Воскресное) послание» самого Спасителя, излагая распространенную в европейском Средневековье¹² историю о послании, написанном золотыми буквами и призывающем к соблюдению воскресного дня как праздника, великого дня отдохновения, святость которого дополнительно удостоверяется тем, что многие события в истории спасения произошли в этот день недели. Именно в воскресенье само послание, чудесным образом упавшее с небес, обнаружилось в Иерусалиме. В этот день Господь создал ангелов, а Ной вышел из ковчега. Десять заповедей были даны Моисею в воскресенье, вода забила из скалы в воскресенье. Спаситель был рожден и крещен в этот день. Он восстал из мертвых в воскресенье и в тот же день придет на землю во второй раз. Картина Страшного Суда вновь сменяется обращенным к пастве призывом соблюдать воскресный день и покаяться, и наконец, заключается молитвой об избавлении от грехов.

Хотя давая своей пастве этическое наставление, автор «Путеводной песни» скрывает собственное имя, он сам, подобно Гамли в «Солнце скорби», сообщает название поэмы в ее предпоследней строфе:

Mœðask mér á óði,
mest þarf hóf at flestu,
(brands hefr órr til enda)
orðvörn (kveðit dröpu);
skulu eldiðir öldu
alljósan brag kalla
(þjóð haf þekð á kvæði
þvísa) Leiðarvísan.

(В I 633, 44)

«Мое оружие слов (= язык) утомилось от поэзии, наибольшая умеренность правит миром — посланник мечей (= муж, т. е. сам автор) до конца сказал драпу; деревья огня волны (= золота, т. е. люди) должны назвать эту самую ясную поэму — да получают люди удовольствие от этих стихов — Путеводной песнью».

Может показаться (даже на основании приведенной строфы), что, называя поэму «самой ясной» (alljósan), ее автор грешит против истины. В соответствии с традициями своего века, это произведение перегружено различными, главным образом построенными самим автором, кеннингами. Лишь немногие из них относятся к числу традиционных в поэзии скальдов и восходят к ее дохристианскому периоду. В отличие от «Драпы о Плациде», хвалебной песни Эйнара Скуласона «Луч» и поэмы «Солнце скорби» мифологические кеннинги в этом произведении явно избегаются. Имена языческих богов применяются здесь в кеннингах всего два раза: для обозначения поэта, автора драпы, — «Ульв огня эльфов» (= золота, *Ullr elfar elda* В I 629, 28, где Ульв — один из асов, бог-лучник и лыжник) и для указания на человека — «Тротт золота» (*seima Þróttr* В I 631, 37, где Тротт — имя Одина).

«Путеводная песнь» не похожа на уже рассмотренные католические драпы и тем, что мифологические кеннинги ни разу не употребляются в ней для обозначения Бога. Обычно поэт прибегает к непосредственному называнию: *Goð* (строфы № 13, 17, 32 и т. д.), *Kristr* (строфы № 15, 28, 40, 41), или использует вместо кеннингов слово «Отец» (*faðir* № 3, 29 и т. д.). Примечательно, что, как и первые христианские скальды (например Скафти Торордсон), он называет Христа «отцом всего» (*faðir allra* № 31) и «отцом людей» (*faðir fygða* № 38). Другие кеннинги в поэме, такие, как кеннинг неба «шлем воздуха» (*lofthjalm* № 30, 45) или встретившийся в приведенной строфе кеннинг языка — «оружие слов» (*orðvárn* № 44), относятся к числу неологизмов. Тем не менее они столь прозрачны по структуре, что скорее напоминают обычные метафоры, чем скальдические кеннинги.

Создается впечатление, что претендует на новизну и лексический состав «Путеводной песни». Однако, как и кеннинги, те сложные слова, которые изобретены самим автором, а их в поэме большинство, не отличаются оригинальностью и почти всегда легко мотивируются. Автор драпы отдает предпочтение композитам с первым компонентом *dáð* — «дело», т. е. таким, как *dáðmóttugr* (№ 5) «искусный в делах» (о Боре), *dáðskreyttir* (№ 15) «украшенный делами», *dáðsterkr* (№ 20) «сильный в делах», *dáðsnjallr* (№ 23) «мудрый в делах» и т. д. (ср. также № 24, 26, 28, 36, 45). Всего в поэме используется более сорока *hærað legomena*, толкование которых также не представляет трудностей.

Если поэтический язык драпы говорит о скромных способностях создателя произведения и, возможно, даже разоблачает его ученичество, то искусная композиция свидетельствует о его большом мастерстве. Строго симметричная структура «Путеводной песни» не только не проста, но, по крайней мере в некоторых отношениях, необычна для скальдической поэзии. И ее вступление (*urphaf*), и последняя часть (*slœmr*) включают 12 строф. Поэма начинается и кончается молитвой, обращенной к Христу, «всемогушему правителю неба и земли». Описание Рождества Христова, т. е. начало искупления, занимает строфу в самом центре поэмы (строфа № 23). Средняя часть (*stefjabálkr*), содержащая 21 строфу (№ 13–33), распадается на две части (*stefjamélar*), которые пронизываются двумя четырехстрочными стевами, составляющими вторые половины строф № 13, 17, 21 и 25, 29, 33 соответственно. Остальные строфы этих частей организуются в группы по три висы, которые сообщают о трех деяниях Господа и Спасителя, связанных с воскресным днем. Например, строфы № 14–16 повествуют о сотворении ангелов, завершении созидания неба и земли, послушании Ноя, выходящего на сушу из ковчега. Строфы № 18–19 описывают переход через Чермное море, Десять Заповедей Господних, питание израильтян манной небесной. Строфы № 22–24 рассказывают о Благовещении, Рождестве, Крещении в Иордане. Последние группы строф связаны с деяниями Спасителя: преображением воды в вино, насыщением пяти тысяч пятью хлебами, прославлением Спасителя как Сына Божия (строфы № 26–28); Входом в Иерусалим, Воскресением, Сошествием Духа Святого (строфы № 30–32). Таким образом в структуре этого произведения постоянно воспроизводится символическое число три, в прославление Пресвятой Троицы. Трудно судить о степени оригинальности такой композиции «Путеводной песни»; скорее всего, она несвободна от влияния предшествующей европейской традиции.

Однако можно с уверенностью утверждать, что, насколько известно, за всю историю скальдической поэзии она использована впервые. Не применялась в сохранившихся стихах скальдов и та символика чисел, на которой основана эта драпа.

Итак, следует, очевидно, заключить, что свое мастерство автору «Путеводной песни» удалось проявить только в композиции драпы, которая тоже едва ли совершенно оригинальна. Поэтический язык этого произведения свидетельствует лишь о том, что его создатель пытался внести свой вклад в расширение и обогащение словаря христианской скальдической поэзии. И все-таки, хотя автор «Путеводной песни» лучше справился с ролью проповедника, чем искусного сочинителя, а его поэма представляет больший интерес для историков церкви, чем литературы, это произведение говорит о важных изменениях в структуре католической драпы конца XII в. Искусство повествования на христианские темы уже освоено скальдической поэзией настолько хорошо, что позволяет начать поиски более подходящей композиции, чем та, что была задана традиционной скальдической драпой. Цель этих поисков, по-видимому, состоит в том, чтобы заставить структуру католической поэмы так же служить решению непосредственной дидактической задачи, как и ее содержание.

Примечания

- 1 *Lindow J. Narrative and Nature of Skaldic Poetry // Arkiv för nordisk filologi. 1982. Bd. 97. P. 99.*
- 2 Исследованию различных версий «Саги о Плациде» в их отношении к «Драпе о Плациде» посвящена статья: *Tucker J. The relation of the Plácíttúsdrápa to the Plácíttússaga // Workshop Papers I of the Sixth International Saga Conference. København, 1985. P. 1056–1065.* Ее автор приходит к выводу, что из известных нам версий драпа ближе к тем, которые содержатся в рукописи AM 655 4to X, а также в недавно найденной рукописи Lbs 1217 4to.
- 3 Текст «Саги о Плациде» приводится в *Heilagra manna sögur: Fortællinger og legender om hellige mænd og kvinder / Udg. af C.R.Unger. Christiania, 1877. Bd. II. S. 193–210.*
- 4 Младшая Эдда / Пер. О.А.Смирницкой, отв. ред. М.И.Стеблин-Каменский. Л.: Наука («Литературные памятники»), 1970. С. 70.
- 5 Там же. С. 74–75.
- 6 *Formmanna sögur / Útgefnar að tilhlutum hins kon. norroena fornfroeda félags. Kaupmannahöfn, 1831. Bd. VII. S. 355.*

- 7 *Starobinski J.* Les mots sous les mots: textes inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure // To honour Roman Jakobson. *Janua Linguarum*. Vol. 33. The Hague; Paris, 1967. P. 1906–1917.
- 8 *Kock E.A.* Notationes Norroenae. Anteckningar till Edda och skalde-diktning. Lund, 1923–1944. § 2926.
- 9 *Lindow J.* Op. cit. P. 120.
- 10 *Homiliu-Bók.* Isländska homilier efter en handskrift från tolfte århundradet / Udg. Th. Wisén. Lund, 1872. S. 44.
- 11 *Jónsson Finnur.* Det oldnorske og oldislandske litteraturs historie. 2 udg. København, 1924. Bd. II. S. 118–119.
- 12 Первые сведения о распространении истории «Небесного послания» в Европе относятся к VI в. (в Испании), к VIII в. — во Франции, Ирландии, Англии, откуда она, вероятно, проникает сначала в Норвегию, а затем в Исландию (см.: *Priebsch R.* Letter from Heaven on the Observance of the Lord's Day. Oxford, 1936. P. 17–34).

Христианская поэзия на закате скальдической традиции: XIII–XIV века

...но иногда людям казалось, что они не чувствуют никакого благоухания, даже стоя у самого гроба. А бывало, что из стоявших на равном расстоянии от гроба одни чувствовали благоухание, а другие — нет, как часто бывает с самыми великолепными мощами.

«Сага о Торлаке»

(Пер. М. И. Стеблин-Кяменского)

В XIII в. — времени записи классических саг почти не сочиняется сколько-нибудь значительных скальдических произведений. Кроме Снорри Стурлусона и его племянников Олава и Стурлы Тордарсона, этот век ознаменован лишь творчеством Гуннлауга Лейвссона (Gunnlaugr Leifsson), который умер в 1218 г., т. е. в самом начале изучаемого периода. Основной труд Гуннлауга «Пророчество Мерлина» (*Merlínússpá*) заключается в переводе «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского эддическим размером форнюрдислаг и языком одной из самых знаменитых песней «Старшей Эдды» — «Прорицание вёльвы», что, несмотря на все богатство используемых кеннингов, помещает его вдали от основных течений скальдической поэзии.

В том же веке другим эддическим размером — льодахаттом сочинена анонимная поэма «Речи Хугсвинна» (*Hugsvinnsmál*, где

hugsvinnr значит «мудрый умом»), излагающая латинское дидактическое произведение II—III вв. «Disticha (или Dicta) Catonis» — сборник двустиший, в которых отец наставляет своего сына. Хотя латинский оригинал отражает языческую мораль и мировоззрение, исландский перевод, достаточно вольный, безусловно, принадлежит христианину. Тем не менее образный строй и поэтический язык этого произведения восходят к тому же источнику, что и ее размер, — песням «Старшей Эдды», из которых ей наиболее близки «Речи Высокого». Скорее всего, эти поэмы связывают отношения преемственности — «Речи Высокого» более архаичны и служат для «Речей Хугсвинна» тематическим и стилистическим образцом. Значительно труднее установить характер связи между «Речами Хугсвинна» и близким к ним по содержанию и стилю произведением, которое можно отнести к вершинам словесности XIII в., — анонимной «Песнью о Солнце» (*Sólarljóð*, см. ниже), также сочиненной в эддическом размере — льодахатте, но наследующей фразеологию и образность католических драп предшествующего периода и предвосхищающей торжественные духовные поэмы XIV века.

Хотя многие произведения XIII в. были осуждены на забвение современниками, о чем говорит крайняя фрагментарность их записи (или сохранности), несколько духовных поэм этого века дошли до нас в антологии христианских стихов, содержащейся в рукописи XIV в. (AM 757a 4to). Во-первых, это поэма о Кресте — «Путь милости» (*Liknarbraut B II 160, 74*), сочиненная в конце XIII в., вероятно, под влиянием более ранних католических драп, особенно «Солнца скорби» и «Путеводной песни», и многим обязанная литургии Страстной Пятницы. Ученое содержание поэмы, в котором заметно влияние гомилетической литературы, экзегетических и богословских сочинений Гонория и духовных гимнов Венанция Фортуната о страстях Христовых («Знамена веют царские, / Вершится тайна крестная: / Создатель плоти плоть приял — / И предан на мучения!// Пронзили тело гвоздями, / Прибили к древу крестному: / Спасенья ради нашего / Здесь жертва закаляется!» *Пер. С.С.Аверинцева*), не оставляет сомнения в том, что ее автор принадлежал к образованному католическому духовенству, а возвышенный тон позволяет предположить, что она, возможно, была предназначена для использования в связанных с литургией празднованиях. Эта поэма более эмоционально рассказывает о крестных муках Спасителя, чем все ей предшествующие. Некоторые исследователи средневековой исландской литературы, например, Стефан Эйнарссон, высоко оценивали «Путь милости», говоря,

что, читая ее, «слышат стук вбиваемых в крест гвоздей и видят скорбь Богородицы»¹. Другой ученый, изучавший поэзию скальдов, Фредрик Поске, считал, что в этом произведении скальдическое искусство сделало шаг к великой «Лилии»². Для истории христианской поэзии скальдов значение этого произведения состоит в том, что оно отражает изменение в восприятии образа Христа как распятого и страдающего, а не как творца и судии.

Рукопись (AM 757a 4to), в которой сохранилась поэма «Путь милости», содержит еще три духовных произведения XIII—XIV вв. Дошедшие до нас 18 строф из фрагментарных «Вис о Духе Святом» (*Heilags anda vísur B II 175—180*) представляют собой вольный перевод латинского гимна «Veni, Creator Spiritus». Это произведение дает первый перевод гимна на исландский язык и единственное, известное нам, переложение иностранного текста размером дротткветт. Другая сохранившаяся в той же рукописи дротткветтная поэма XIV в. — это «Драпа о Марии» (*Márlúdrápa B II 496—505*), раскрывающая роль Пресвятой Девы как царицы небес и проводницы благодати. Конвенциональная тематика и радостно-приподнятый тон этой хвалебной песни многим обязаны латинской духовной поэзии, в особенности литании Богородицы, включающей молитвы: *Gaude Virgo Gratiiosa*, *Ave Maria* и *Ave Maris Stella*. В той же рукописи, что и «Драпа о Марии», приводятся и восемь строф фрагментарной поэмы XIV в. — «Висы об иудее» (*Gyðingsvísur B II 597—599*). В них рассказывается о хорошо известном чуде, сотворенном Девой Марией: христианин берет в долг у иудея — залогом служит изображение Девы Марии. Когда они впоследствии оспаривают условия возмещения долга, образ свидетельствует в пользу христианина, после чего и иудей, и вся его семья принимают христианство.

«Висы об иудее», «Висы о Духе Святом» и «Драпа о Марии» наследуют из европейской, преимущественно латинской, духовной литературы не только свои темы. Влияние латинской гомилетической и литургической традиции можно заметить и в их лексике (в этих поэмах появляются прямые заимствования из латыни, кальки латинских слов и выражений, аллитерирующие коллокации, призванные более адекватно передать семантику иноязычной лексемы, характеризующие прилагательные в превосходной степени), и в использовании стилистических приемов, таких, как параллелизмы и антитезы, не характерных для традиционной поэзии скальдов. То немногое, что сохранилось в этих поэмах от исконной скальдической традиции, пожалуй, исчерпывается их метрикой — все они сочинены в главном размере скальдов дротткветте.

Ни одна из перечисленных собственно скальдических дrott-кветтных поэм XIII—XIV вв. не может сравниться по мастерству композиции, выразительности языка и оригинальности тематики с уже упоминавшейся анонимной «Песнью о Солнце» (*Sólarljóð B I 635—648*), созданной в эддическом размере — льодахатте. Это, вне сомнения, — самое известное из христианских произведений скандинавского Средневековья и, очевидно, наиболее трудное. Поэма дошла до нас в поздних, сделанных в XVII в., списках (палеографически наилучшими считаются рукописи AM 166b 8vo и AM 738 4to)³. «Песнь о Солнце» датируют второй половиной XIII в. на основании ее близости (стилистической и содержательной) к упоминавшимся выше «Речам Хугсвинна», а также потому, что Снорри Стурлусон (1178/9—1241), вероятно, не был знаком с этим произведением, так как не упоминает его в своей скальдической поэтике.

Как и «Речи Хугсвинна», и послужившие им образцом эддические «Речи Высокого», «Песнь о Солнце» связана с древним жанром «литературы мудрости», однако по-христиански стремится не только наставить своих слушателей в опасностях и соблазнах земного бытия, но и подготовить их души к наградам и наказаниям жизни иной. Введение в поэму житейских правил (сближающих ее с гномическими строфами «Речей Высокого») — дань архаичной, прежде всего собственно скандинавской, «литературе мудрости», мотивируется в обрамляющей форме видения, не свободной от влияния богатейшего «визионерского» жанра средневековой Европы. Таким образом, «Песнь о Солнце» наследует двум традициям: собственно скандинавской — эддической, мифологической, языческой, — и европейской, христианской.

Безусловно, главным поэтическим и художественным образцом служит в песни древняя языческая словесность Исландии. Тем не менее в своих трансцендентных видениях Рая и ада, адаптирующих эддические мифы и скальдические кеннинги к поучениям христианского визионера, «Песнь о Солнце» превосходит те языческие образцы, чья мудрость подчас ограничивалась заботами повседневной жизни. Мифологическая образность, унаследованная из языческой скандинавской поэзии, делает поэму яркой и впечатляющей, но в отличие от скальдических произведений переходного периода с их подлинным религиозным синкретизмом, вероятно, используется в поэме на положении литературного приема. Этот литературный синтез поэзии, мифологии и мистицизма едва ли дает точное представление об убеждениях автора поэмы или тех, к кому она обращена. Можно предполагать, впрочем, что автором

«Песни о Солнце» был ученый монах, настолько хорошо знакомый с языческой древнескандинавской поэзией и просвещенный в христианской вере, чтобы решиться представить христианскую тему в архаизирующем стиле. Неудивительно поэтому, что его произведение имеет многочисленные черты сходства не только с эддическими «Речами Высокого» и «Прорицанием вёльвы», но и со всей средневековой европейской литературой о видениях. Если с песнями «Старшей Эдды» эту поэму сближают преимущественно система образов, стилистика и поэтический язык, то с европейской визионерской традицией она связана своей тематикой.

Исследователям «Песни о Солнце» удалось установить лишь самые общие аналогии со средневековыми европейскими видениями⁴. Возможно, заимствованы из латинских описаний ада образы проклятых душ как опаленных птиц (в строфе № 53) или рассказ о наказании алчных, шатающихся под тяжестью свинца (в строфе № 63). Вместе с тем, несмотря на относительно позднее время сочинения, в этой поэме отсутствует изображение чистилища, не предусматривается в ней и строго определенной системы наказаний за грехи. В этом отношении «Песнь о Солнце» соответствует тем двучастным бессистемным картинам мира иного, которые рисуются в ранних латинских видениях, например в «Видении Веттина» Валахфрида Страбона (середина IX в.), до возникновения представлений о чистилище (прибл. 1200 г.). От более поздних латинских произведений этого жанра XII в., например «Видения Тнутдала» (*Visio Thnugdali*, известного в Исландии в переводе *Duggals leiðsla*), поэма отличается и тем, что видения в ней подчинены ее основной теме «хождений по мукам». Следовательно, и в средневековой христианской визионерской традиции «Песнь о Солнце» оказывается поэмой архаичной.

От распространенного в Европе жанра видений (возможно, не без влияния таких эддических песней, как «Речи Гримнира» и «Прорицание вёльвы») унаследован в поэме центральный художественный прием — «откровение во сне», истолкование которого далеко от однозначного. Догадаться, что «Песнь о Солнце» была задумана как видение, позволяют только следующие, непростые для интерпретации строфы: «Поздно пришел я / На ранний зов / К дорогому Властителю судеб; / Потом подчинился я, / Как мне приказано было, / Тот получает лакомство, кто требует» (*Sól.* 29); «Наследством отца один управлял я / С сыновьями Солькатлы; / Оленя рог, / Что принес из кургана / Вигдвалинн мудрый» (*Sól.* 78). Приведенные строки можно понять, как рассказ о том, что отец является после смерти сыну во сне, чтобы поделиться с ним своим знанием (которым владеет лишь он и «сыновья Соль-

катлы» — имя, образованное автором поэмы и поэтому недоступное точному истолкованию).

Тот, от чьего лица ведется повествование, дает своему «наследнику» (и слушателям) пять предупреждающих примеров (*exempla*), наставляя в том, как вести себя в жизни. Заповеди благой жизни сменяются его рассказом о собственной смерти и последовавших за ней путешествиях по Раю и аду. Последние строфы дают название поэмы и содержат молитву о даровании милости Господней ко всем живущим и вечного мира почившим, которая включена современной исландской церковью в заупокойную службу: «Господи мой! Даруй мертвым покой и милость тем, кто жив!» (*Dróttin minn / gefi dauðum ró, / en hinum líkn, es lífa! Sól. 82* — строки, почти тождественные католической молитве: *Requiem aeternam dona eis, Domine...*). Таким образом, вся поэма представляет собой обрамленное повествование с четкой структурой. Три ее раздела составляют: видение об этом мире в пяти *exempla* (*Sól. 1—32*), описание смертных мук и перехода в мир иной (*Sól. 33—45*), опыт жизни после кончины, за которым следуют завершающие поэму молитвы (*Sól. 53—82*).

Центральный раздел, состоящий из шести строф (*Sól. 39—45*) с анафорой «Солнце я увидел» (*Sol ek sá*), где повествование достигает кульминации, является одним из наиболее экспрессивных эпизодов в визионерской и мистической литературе средневековой Европы. Умиравший видит солнце, освещающее шумный мир, и слышит, как со скрежетом захлопываются врата ада (*Sól. 39*). Ему кажется, что солнце садится в «кровавые руны» (*dreyrstqfum*), и жизнь почти оставляет его (*Sól. 40*), а солнце сияет во всем великолепии, и вокруг шумит океан людской крови (*Sól. 42*). Сердце умирающего скорбит, душа рвется на части, язык костенеет, мир вокруг становится чужим и холодным, а солнце по-прежнему высоко сверкает над его головой и повергает в трепет (*Sól. 44—45*). Тогда умирающий совершает акт поклонения солнцу, которое ему не суждено увидеть больше никогда:

Sol ek sá
svá þótti mér
sem sæjak gqfgan goð;
henni ek laut
hinztá sinni
alda-heimi í.

(*Sól. 41*)

«Солнце я увидел,
мне показалось,
как будто я увидел могучего Бога;
перед ним я склонился
в последний раз
в мире людей».

Образ, который возникает в этой и других строфах, содержащих анафору «Солнце я увидел» — это не только небесное светило, но и библейский символ Мессии как «Солнца правды» (ср. «а для вас,

благоговеющие пред именем Моим, взойдет солнце правды и исцеления в лучах его», Книга Пророка Малахии 4. 2), имеющий долгую историю в западной экзегетике. Изучена христианская символика солнца — вознесение молитв, обратившись на восток, традиционные представления о Рае на востоке, Христос как «Sol salutis», солнце как символ воскресения⁵. Известны также и языческие ритуалы, связанные с поклонением солнцу как обожествленной жизненной силе, давшие начало богатейшей солярной мифологии индоевропейцев. В скандинавских мифах фигурирует персонификация солнца — Соль, преследуемая волками-великанами, одному из которых суждено проглотить светило перед гибелью мира. В континентальной мифологии персонификацию солнца представляет Сунна, упоминаемая во Втором Мерзбургском заклинании («...тогда возопила Синтгунт, сестра Сунны...» ...thu biguol en Sinthgunt, / Sunna era suister...).

Символическая роль солнца как древнейшего объекта языческого поклонения отражена и в скандинавской литературе. Вспомним эпизод в «Книге о заселении страны», связанный со смертью «доброго язычника» Торкеля Месяца, который в свой смертный час приказал вынести себя на солнце «и вручил себя в руки тем богам, что сотворили солнце» (ok fal sik á hendi þeim guði er sólina hafði skapat)⁶. Вполне возможно, что солярные языческие культы, существовавшие, как о том свидетельствуют мифологические и саговые источники, до принятия христианства, могли найти отражение в литературе христианизированной Скандинавии. Так, в одном из эпизодов «Саги об Олаве Святом», связанных с миссионерской деятельностью конунга, он обращается к язычникам: «А теперь посмотрите на восток, там идет наш Бог во всем своем блеске.» Тут взойшло солнце, и все бонды посмотрели на солнце. В это время Кольбейн так ударил по их богу, что он раскололся на куски, и оттуда выскочили мыши, величиной с котят, ящерицы и змеи⁷.

Трудно судить, в какой мере солярные образы в «Песни о Солнце» восходят к христианской символической или к языческим культам, — скорее всего, они синкретичны в генезисе. Как и в «Драпе о Плащиде», в этой поэме возникает образ солнечного оленя, который в сопровождении двух загадочных фигур встречает умершего на пороге ада:

Sólar hjört
leik sunnan fara,
hann teymðu tveir saman,
fœtr hans
stóðu foldu á
en tóku horn til himins.

(Sól. 55)

«Солнца оленя
увидел я на пути с юга,
его вели двое вместе,
ноги его
стояли на земле,
а рога его касались неба».

Комментаторы «Песни о Солнце» обычно интерпретируют этот образ аналогично образу самого небесного светила, как воплощение Христа (см. исследование различных точек зрения в издании «Песни о Солнце» Бьярне Фидьестёля¹⁾). В этом качестве образ оленя появляется не только в «Драпе о Плациде», но и в аллегорическом «Физиологе», во фрагменте, где описывается сражение со змеем (ср. фрагмент В 14 в исландском «Физиологе»²⁾).

Приведенная строфа может вызвать и другие поэтические ассоциации: мифологические и героические. В эддическом «Прорицании вёльвы» «солнце светило с юга» (*sól skein sunnan* *Vsp.* 4) и «с юга солнце простирало правую руку до края небес» (*Vsp.* 5), подобно солнечному оленю в «Песни о Солнце», который касался края небес своими рогами, направляясь «с юга» (*sunnan fara*) ко входу в ад. Образ оленя возникает и в героических поэмах «Старшей Эдды», где герой «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» описывается в сходных выражениях как «олень, обрызганный росой, самый высокий из всех зверей», чьи «рога сияют у самого неба» (*НН II 38*). Если в «Песни о Солнце» и в эддическом «Прорицании вёльвы» с югом связано все благое (напомним фрагмент Эйлива Годрунарсона о Христе, который «восседает <...> на юге» *sitja sunnr* *B I 144*, см. выше), то с севером в «Старшей Эдде» ассоциируется зло: провидица «видела дом, / далекий от солнца, / на Береге Мертвых, / дверью на север; / падали капли / яда сквозь дымник, / из змей живых / сплетен этот дом» (*Пер. А. Корсуна, Vsp. 38*), дом карликов «стоял на севере в Нидавеллир» (*stóð fyr norðan, á Niðavöllum*, где «Нидавеллир» — «темные поля» *Vsp. 37*). В видении «Песни о Солнце» (*Sól. 56*) используется консонанс с аллитерацией тех же слов, когда говорится о «скачущих с севера сыновьях Нида» (*Norðan sá ek ríða Niðja sonu*, где *Nið* — предположительно, «месяц на ущербе, темная сторона луны, лунное затмение», ср. также упоминаемое в туле карликов в «Прорицании вёльвы» имя карлика Ниди — «месяц на ущербе»). При всей трудности понимания символики этой поэмы нельзя отрицать, что ее автору была хорошо известна скандинавская мифологическая традиция, а вероятно, и образная система «Старшей Эдды».

Даже в начальной части поэмы, содержащей *exemplum*, обращают на себя внимание строфы, напоминающие типично «эддические» правила житейской мудрости: «Недругам своим / никогда не доверяй ты, / хотя бы и красно говорили они; / добро обещай, / то хорошо, что тебя / может предостеречь судьба, / постигающая других» (*Sól. 19*). По духу приведенные стихи весьма близки языческой гномике «Речей Высокого»: «Но если другому / поверил оплошно, / добра ожидая, / сладкою речью / скрой злые мысли / и

лги, если лжет он. // Так же и с теми, / в ком усомнишься, / в ком видишь коварство, — / улыбайся в ответ, / скрывай свои мысли, — / тем же отплачивай» (Пер. А. Корсуна, *Нав.* 45–46). В процитированных строфах можно заметить даже вербальные параллели: если в «Песни о Солнце» недруги «говорят красно» (*fagrt mæli fyr þér Sól. 19*), то в «Речах Высокого» дается совет «говорить красно» в ответ на речи недругов (*fagrt skaltu við þann mæla Нав. 45*).

В «Песни о Солнце» история о том, как любовь к одной женщине навлекла вражду и гибель на двух ближайших друзей, приводит автора к скорбному выводу: «Власть наслаждения / печалила многих, / женщины часто приносят горе; / творящими зло они становятся, / хотя всемогущий Господь / сотворил их чистыми» (*Sól. 10*), тоже совершенно в духе мизогинистической дидактики «Речей Высокого», хотя точные вербальные параллели трудно привести: «Не доверяй / ни девы речам, / ни жены разговорам — на колесе / их слеplено сердце, / коварство в груди их» (Пер. А. Корсуна, *Нав.* 84).

Вместе с тем обе приведенные строфы, находящие соответствия в одной из древнейших песней «Старшей Эдды» и, казалось бы, дающие примеры чисто языческой этики, полностью согласуются, в том числе и по своему мизогинистическому духу, с правилами христианской морали (ср. «Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак будьте мудры, как змеи, и просты, как голуби» *Мф. 10, 16*, трактуемое как «будьте осторожны — греч. *φρονιμοι* = лат. *prudens*, — как змеи»).

Нередко создается впечатление, что автор «Песни о Солнце» намеренно изменяет эддические мотивы, перетолковывая языческие образы в духе христианства. Например, в поэме рассказывается, что на мрачном «престоле норн» (*norma stóll Sól. 51*) умерший остается «девять дней», а «затем его поднимают на коня» (напомним, что, согласно скандинавской мифологии, норны живут в корнях мирового древа Иггдрасиль). Напротив, в эддических «Речах Высокого» говорится, как Один висит на ясене Иггдрасиль (= *коне Игга*) «девять ночей», добывая знание магических рун, и узнает «девять могучих песней» (*fimbulliðð nío Нав. 138–140*). В приведенных примерах числительное «девять», которое часто используется в эддической мифологии, сохраняется и в «Песни о Солнце», хотя обычно оно заменяется в этой поэме на числительное «семь»: так, «девять миров» (*nío heima*), которые видит прорицающая в «Эдде» провидица, превращаются здесь в «семь великих миров» (*sigrheima sjau Sól. 52*), открывающихся взору умирающего.

В процитированных строфах, как и обычно в поэме, лежащие в ее основе образы языческой мифологии не эксплицируются, хотя

и подразумеваются. Всего два раза в «Песни о Солнце» языческие боги называются по имени, причем в обоих случаях в эпилоге поэмы, представляющем собой наиболее трудную для толкования ее часть, и оба раза для обозначения других, женских, божеств: «Жена Одина (= Фригг) / гребет на корабле земли, / сгорая от похоти; / поздно были убраны / ее паруса, что повисли / на канатах желаний» (Sól. 77); «Здесь руны, / что были вырезаны / девятью дочерьми Ньёрда, / Баугвейг старшей, / и Крейпвор младшей, / и их семью сестрами» (Sól. 79). Уместно напомнить, что, согласно скандинавским мифам, единственной дочерью упоминаемого здесь бога плодородия, покровителя ветров и морских стихий Ньёрда является Фрейя. Собственные имена других дочерей этого бога, как и все остальные, нередко квазиаллегорические, имена, встречающиеся в поэме, нетрадиционны, т. е. относятся к числу изобретений поэта. Следовательно, они могут быть неточно переданы в рукописи, а значит почти не поддаются реконструкции и толкованию в настоящее время. Если вспомнить о традиционной для архаичных культур связи инвокаций с богоявлением, то нежелание поэта называть имена языческих божеств едва ли покажется странным.

Имплицитно образ Одина еще не раз возникает в «Песни о Солнце». Когда в заключительном описании мучений проклятых рассказывается, как «адские вороны» (*heljar hrafnar* Sól. 67) выклевывают глаза (*sjónir*) у лжецов, образ одноглазого бога-обманщика с его воронами (ср. кеннинги Одина «ас воронов» — *hrafnáss*, «испытатель воронов» — *hrafnsfreistuðr*) невольно вспоминается всякому, кто знаком со скандинавскими мифами. Строфа о «скачущих с севера сыновьях Нида», которые «пили из полных рогов чистый мед из источника Баугреги́на» (Sól. 56; *brunni baug-regins*, где *baug-reginn* — «бог кольца»), очевидно, содержит аллюзии на миф об источнике Мими́ра (*Mimis brunni*) и об Одине — владельце кольца Драупни́р, оставившем свой глаз в залог за право напиться из этого источника. Снорри в «Младшей Эдде» утверждает, что Мимир «пьет из рога Гьяллархорн», однако, согласно «Прорицанию вёльвы», в рог Гьяллархорн трубит бог Хеймдалль, предвещая гибель богов. Приведенные строки из «Песни о Солнце» имеют и текстуальные параллели с упоминающей об Одине и Мимире строфой из «Прорицания вёльвы»: «источник Баугреги́на» (*baugregins brunni* Sól. 56⁶) — «источник Мими́ра» (*Mimis brunni* Vsp. 28¹⁰); «пили мед» (*drukku <...> mjöd* Sól. 56⁵) — «пьет мед» (*drekk mjöd* Vsp. 28¹¹).

Вероятно, самым ярким примером сознательного изменения и перетолкования эддических образов может служить судьба использованного в «Прорицании вёльвы» при описании гибели мира

словосочетания «яркие звезды» (*heidar stjörnur Vsp. 57*), что «срываются (*hverfa*) с неба», превращающегося в «Песни о Солнце», благодаря добавлению всего одной буквы, в «языческие звезды» (*heidnar stjörnur Sól. 60*), «окрашенные гибельными рунами» (*fáðar feiknstofum*), которые «стоят (*stóðu*) над головами» тех, кто умер, не получив причастия¹⁰. Выражение «гибельные руны» (*feiknstafir*) приводит на память не только близкую по жанру (тоже «видение») эддическую песнь «Речи Гримнира», где о палатах Бальдра говорилось, что там «меньше всего гибельных рун» (*fæsta feiknstafi Grm. 12*), но и англосаксонский эпос «Беовульф», в котором окказиональное в древнеанглийской поэзии сложное слово «гибельные руны» (*fácen-stafas Bēow. 1018*) употреблено для обозначения тех бед, злодеяний, преступлений, которые еще были неизвестны Скильддингам.

Руны обычно ассоциируются в поэме со смертью, злом, язычеством: умирающий слышит скрежет адских врат и видит, как солнце садится в «кровавые руны» (*dreystofum Sól. 40*); «кровавые руны» (*blóðgar rúnir Sól. 61*) вырезаны на груди завистников. Напротив, «над головами» праведников «ярко горит чистый свет лампад» (*hreinir kyndlar / vǫru of höfði þeim / brendir bjartliga Sól. 69*), и «ангелы читают им священные книги и небесное писание» (*helgar bœkr / ok himna skript / lǫsu þeim englar... Sól. 70*). Нельзя не заметить следующего из контекста «Песни о Солнце» противопоставления: языческое письмо — «гибельные руны» и адресованное праведникам-христианам «небесное писание». Может быть, и отраженная в «Эдде» языческая мифология, от которой, вероятно, сознательно отталкивается автор поэмы, так же послужила ему объектом противопоставления, как «гибельные руны» — «небесному писанию» того христианского произведения, которое он стремился создать. Вполне возможно, что автор «Песни о Солнце» с его превосходным знанием эддической поэзии и языческой мифологии заимствует их мотивы и образы, чтобы лишить старую веру ее последнего оплота, окончательно развенчать всех идолов и навсегда заключить их за «вратами ада».

Объяснимым становится и использование в поэме древнего эддического размера льодахатта (*ljóðaháttir*, от *ljóð* «песнь, заклинание» и *háttir* «размер»). В «Старшей Эдде» этим размером сочинено произведение, с которым особенно тесно связана образная символика «Песни о Солнце», — «Речи Высокого», содержащие перечень «заклинаний» (*ljóðatal*) верховного бога скандинавских язычников и его рассказ о том, как он добыл знание «могучих песен» (*fimbulliðð*). Всем магическим песням-заклинаниям (*ljóð*) языческого бога автор поэмы противопоставляет свою единственную и

истинную песнь (*ljóð*) — «Песнь о Солнце» (*Sólarljóð*) и включает: «Эту песнь я сказал тебе, ты должен пропеть ее живым, Песнь о Солнце, как кажется мне, меньше всего лгала многим». Так, даже на формальном уровне эддическая поэзия опровергается самой собою.

Если в «Песни о Солнце» старая традиция словесности и воплощенная в ней вера отвергаются всей образной системой произведения, то в следующем, XIV в. скальды начинают объяснять в своих стихах, чем именно враждебно им исконное поэтическое искусство. По мере того, как церковь более прочно укреплялась в Исландии, а монастырская ученость вытесняла скальдическую традицию, поэты все чаще отказывались от старого стиля и сочиняли под влиянием континентальных образцов. В произведениях этого века дротткветт уступает место хрюнхенту как основному размеру, кеннинги окончательно исчезают, синтаксис приближается к разговорному. Все возникающие в это время стихотворные переложения и пересказы по содержанию и стилю имеют мало общего с традиционной скальдической драпой.

Прежде всего о своем отказе следовать исконным традициям словесности заявили монастырские поэты, объединенные возникшим в исландской церкви движением сторонников канонизации епископа Гудмунда Арасона. В 1345 г. Арнгрим Брандссон (*Arngrímur Brandsson*), аббат в Тингэйпар, сочинил о Гудмунде длинную поэму в хрюнхенте (*Gudmundar kvæði /drápa ?/ byskups B II 371—389*), состоящую из 66 строф с удвоенным стевом, и «Сага о Гудмунде» (*Gudmundar saga*), а также несколько дротткветтных вис (*B II 389—390*).

Судя по тому, как построена «Сага о Гудмунде», в которой по-исландски перелагается утерянное латинское житие Гудмунда (возможно, также сочиненное Арнгримом), ее автор едва ли хорошо владел искусством повествования. «Песнь о Гудмунде» наследует повествовательную структуру от саги, представляющей собой причудливое соединение компиляций ранних письменных источников о жизни праведника и пространных ученых отступлений самого Арнгрима. Строение обоих текстов почти идентично: Арнгрим повествует о жизни Гудмунда, особенно отмечая многочисленные примеры его благочестия, рассказывает о творимых им в бытность простым священником чудесах, излагает богатую событиями историю посвящения своего героя в епископы Холара в 1203 г., описывает его смерть, давая развернутое сравнение праведника с пальмой и кедром (в основе которого лежит псалом 91:13: «Праведник цветет как пальма, возвышается подобно кедру на Ливане»), и включает перечислением нескольких дополнительных чудес.

Несмотря на то что многие детали в драпе и саге не совпадают, обе они преследуют одну цель — прославление святой жизни и чудес Гудмунда. Дидактическая задача, поставленная автором в обоих произведениях, не возмещает отсутствие у него вдохновения, а может быть, и умения искусно организовать свое повествование. Так как поэтическая «Песнь о Гудмунде» разделяет с прозаической сагой композиционные и стилистические неудачи, вероятно, следует признать, что не скальдическая форма, используемая для создания нарративов со времен «Драпы о Плациде», послужила их причиной. Более того, можно предполагать, что Арнгрим стремился преодолеть сложности в организации связного повествования и именно ради этого отказался от затрудняющих его кеннингов. Сам Арнгрим в «Песни о Гудмунде» говорит о том, что не желает следовать исконной поэтической традиции:

Rædda ek lítt við reglur Eddu ráðin mín, ok kvað ek sem bráðast vísur þær, er vil ek ei hrósa, verkinn erat sjá mjúkr í kverkum; stirða hefir ek ár til orða ekki má af slíku þekkjaz, arnar leir hefig yör at færa, emka ek fróðr hjá skáldum góðum.	«Мало я соразмеряю с правилом Эдды свою речь, и сказал я быстрее всего эти висы, которые я не буду восхвалять, эта работа не кажется мягкой в горле; я правлю словами негнушимся веслом (= языком) — таким нельзя управиться, я могу вам предложить помет орла, я не мудр рядом с хорошими скальдами».
--	---

(В II 372, 2)

Самоумаление автора, характерное для всей поздней христианской литературы, и его поэтическое обоснование, безусловно, составляют основной смысл приведенной строфы. Начиная с XII в. сочинители католических драп часто выражают сомнения в своих силах и обращаются к Господу со смиренной мольбой о помощи (см. выше), как, например, автор уже упоминавшейся анонимной «Путеводной песни», который просит «укрепить» его и помочь найти нужные слова: «Я должен начать слэм от скудости <...>, если всемогущий Бог дарует мне красноречие» (В I 630, 34). Эйнар Скуласон говорит в поэме «Луч», что «сочинит» свои стихи, «если сумеет» (ef mættak В I 431, 18), так как ему «трудно складывать висы о могущественном князе (Олаве)» (В I 438, 46). Фраза «если сумею» рефреном звучит и в современных Эйнару католических драпах (ср. «если сумею это» ef þat mák hitta в «Драпе о Плациде» В I 609, 11; «если сумею найти красивые слова» ef finna mættak fríð orð в «Путеводной песни» В I 625, 13).

К XIV в. эта литературная топика уже достаточно освоена, чтобы получить более изощренное изображение. В приведенной

строфе Арнгрима самоуничтожение автора находит весьма знаменательное и редкостно соответствующее поэтическому контексту выражение. Свою поэзию он не только называет «не мягкой в горле», но и (несмотря на свой отказ от «правила Эдды», вероятно, включающий и фразеологию) применяет к ней кеннинг «помет орла» (*apnar leittr*). Напомним, что этот кеннинг содержит аллюзию на знаменитый миф о происхождении поэзии, повествующий о том, как испивший поэтического меда Один спасался в обличье орла от преследовавшего его владельца меда Суттунга. Долетев до Асгарда, Один выплюнул мед в подставленную ему асами чашу, но так как Суттунг уже настигал его, «Один выпустил часть меда через задний проход. Этот мед не был собран, его брал всякий, кто хотел, и мы называем его “долей дурных поэтов”. Мед Суттунга Один отдал асам и тем людям, которые умеют слагать стихи»¹¹. Судя по тому, как Арнгрим называет свою поэзию, он не причисляет себя к тем, «кто умеет слагать стихи», т. е. к скальдам, но довольствуется «долей дурных поэтов» и не случайно добавляет, используя, когда говорит о себе, характерную литоту, что «не мудр рядом с хорошими скальдами».

Если главная метафора, связанная в древнескандинавской мифологии со словесным искусством, — «мед поэзии» предполагает, что вся скальдическая традиция — наследие мифов языческого прошлого, то стихи Арнгрима закономерно оказываются в этой системе ценностей «пометом орла». Противопоставляя себя «хорошим скальдам», Арнгрим заявляет, что «правит словами негнушимся веслом», и, перефразируя скальдический кеннинг, обозначающий «язык» («весло слов» *ǫrpaug orða*: *Liknarbraut B II 160, 2*; «весло поэзии» *ǫrpaug orða*: Эйнар Скуласон *B I 437, 40*), вновь нарушает декларируемые им поэтические принципы. Отказываясь от традиционных поэтических канонов, Арнгрим тем не менее, по видимому, сознательно вводит оба кеннинга для того, чтобы выразить свое отношение к поэзии «хороших скальдов» и «правилу Эдды».

Арнгрим говорит в приведенной строфе, что «сказал быстрее всего эти висы». Можно предположить, что это выражение относится к тому размеру, которым сочинена вся драпа, — хрюнхенту. В отличие от дротткветта, вероятно, требующего медленного исполнения и оставляющего достаточно времени скальду для сложных фразеологических и синтаксических вариаций, а слушающим — для их понимания и запоминания, сама этимология названия «хрюнхент» (от *hruþja* «течь, литься» или «бросать, падать») свидетельствует о совсем ином темпе исполнения. Сами скальды,

применявшие хрюнхент, не скрывают его «быстроты», например, Арнор Тордарсон говорит в первой строфе своей «Драпы о Магнусе»: «Я буду восхвалять твою отвагу, князь ютов, в быстрой песни» (i kvæði fljótu *В I 306, 1*). Конечно, прежде всего темп исполнения сочиненных в хрюнхенте произведений связан с новым (и, вероятно, осознаваемым в качестве такового) для скальдической поэзии хореическим чередованием стоп и их преобладающей двусложностью (см. главу о стихе). Очевидно также и то, что в стихах, использующих хрюнхент, отказ от сложных переплетений предложений и кеннингов, т. е. упрощение синтаксиса и фразеологии, во многом способствовало облегчению восприятия и, следовательно, «быстроте» исполнения, противопоставлявшей их «правилу Эдды».

Кажется, что отказ от «правила Эдды» становится литературным топосом в поэзии XIV в. В это время поэты, видимо, осознают, что кеннинги несовместимы с повествовательностью и перестают стремиться к сохранению традиционной скальдической фразеологии. Другой сторонник канонизации епископа Гудмунда аббат Мункатвера Арни Йоунссон (*Arni Jónsson*) объясняет в одной из заключительных строф своей пространной (79 вис) «Драпы о Гудмунде» (*Guðmundar drápa*), также сочиненной в хрюнхенте, что именно кеннинги вынуждают его отказаться от «искусства Эдды»:

Yfirmeisturum mun Eddu listar
allstirður sjá hróður virðaz
þeim er vilja svá grafa ok geyma
grein klókasta fræðibóka;
lofi heilagra líz mér hæfa
ljós ritninga sætra vitni,
en kenningar auka mǫnnum
engan styrk en fagnað myrkva.

(*В II 461, 78*)

«Большим мастерам искусство Эдды будет казаться очень грубым для хвалы тем, кто хочет раскапывать глубоко в ученых книгах умнейшие правила и хранить их; мне кажется, для хвалебных стихов о святых людях подходят сладкие свидетельства ясных писаний, а кеннинги не увеличивают силы человека, но омрачают радость».

В отличие от Снорри Стурлусона, призывавшего в «Младшей Эдде» скальдов не забывать искусство кеннингов (см. начало главы), Арни Йоунссон в своей «Драпе о Гудмунде» объявляет войну кеннингам, так как они «не увеличивают силы человека, но омрачают радость». Девизом христианских стихов становятся «ясность и простота»: Бог есть Свет. Употребленное Арни прилагательное *ljóss* («светлый, ясный») можно назвать ключевым для всей поэзии этого времени. «Ясные писания» — вот к чему начинают стремиться и Арни, и его современники, изгоняя все, что звучит непонятно, запутанно, туманно. Трудно ответить на вопрос, почему именно в драпах о Гудмунде скальдическая фразеология начала столь рьяно

После прославления Бога-Отца, Сына и Духа Святого, содержащегося в первой (№ 1) и в последней (№ 100) строках поэмы, и обращения к Христу и Деве Марии за помощью в ее сочинении (№ 2–3) Эйстейн противопоставляет себя тем скальдам прошлого, которые черпали мудрость в «древних языческих книгах» и воспевали в хвалебных стихах деяния конунгов, говоря, что сочиняет свое произведение «словами любви» в честь «Конунга, правящего всем» (№ 4), и определяя тему всей поэмы (№ 5). В следующей части кратко излагается Книга Бытия от первого дня творения до грехопадения и изгнания из Рая (№ 6–20). После искусного перехода от рассуждений о судьбе проклятого человечества к описанию пути его спасения Эйстейн рассказывает о миссии, возложенной Господом на архангела Гавриила (№ 24), и прославляет Деву Марию (№ 25). Далее в двадцати пяти строках повествуется о жизни и проповедях Христа (№ 25–50). Следующие двадцать пять строф, занимающих середину поэмы и представляющих собой ее кульминацию — в них идет речь о Страстях Христовых, поражении сатаны в Страстях, Сошествии во ад, Вознесении и Страшном Суде (№ 50 — 75). В последней части поэмы автор преимущественно говорит о себе — заключительные двадцать пять строф содержат: признание в собственной греховности (№ 76–78), слова покаяния и молитвы о прощении (№ 79), обещание исправиться (№ 80–82), мысли о собственной смерти (№ 83–85), восхваление Девы Марии (№ 86–95), посвящение поэмы Христу и Деве Марии (№ 96), объяснение собственных стилистических принципов (№ 97–98), призыв к молитве и идентичную начальной вису во славу Бога-Отца, Сына и Духа Святого (№ 100).

Легко заметить симметричность в организации поэмы, сочиненной, на первый взгляд, в форме традиционной скальдической драпы. Поэма, однако, представляет собой более чем необычный памятник скальдического мастерства. Включенные в драпу 100 висхрюнхента формально распределены так, что первая четверть строф составляет пролог (*upphaf* или *inngangr*); следующие 50 строф — часть со стихами (*stefjabálkr*), разделенную между двумя рефренами, воспроизводящимися каждый по пять раз, последняя четверть строф образует заключение (*slóemr*).

Символика чисел, свидетельствующая о глубине проникновения автора в христианскую теологию, применена в поэзии скальдов не впервые — вспомним о прославляющей Бога-Отца, Сына и Святого Духа анонимной поэме XIII в. «Путеводная песнь». Тем не менее в структуре «Лилии» нумерология использована с большим мастерством, чем ранее. В строфе № 33, например, рассказы-

вается о Рождестве Христовом, в строфе № 66 — о завершении искупления; строфа № 99, которая обращается к Деве Марии, в сущности заканчивает поэму, так как последняя 100 строфа повторяет первую. Таким образом, можно заметить, что троничные повторы, возникающие благодаря соответствию между строфами 33–66–99, так же присутствуют в поэме, как и более общая модель, основанная на числе 100, отраженном в формальной схеме стегов. В поэме, следовательно, сосуществуют две числовых модели — троничная и круговая. Предполагалось, что эти нумерологические модели могут быть связаны с иконографической фигурой «треугольника в круге», известным символом воплощения, соединения Господа и человека, ставшего возможным благодаря посредничеству Девы Марии — Лилии, к которой обращена вся поэма¹².

Призывы к Деве Марии сконцентрированы в заключительной части поэмы, посвященной ее миссии посредницы и заступницы. Как заклинание повторяется ее имя в каждой строке восьмистрочной висы: «Мария, Ты — мать пресветлая, / Мария, Ты живешь в высокой славе, / Мария, Ты самая любимая в милости, / Мария, избави нас от всех грехов, / Мария, взгляни на боли наши, / Мария, взгляни на слезы наши, / Мария, излечи страдание наше, / Мария, подай избавление в горе» (№ 91). Словесные повторы, почти не использовавшиеся в традиционной поэзии скальдов, возникают в поэме только в отмеченных случаях и всегда воспроизводят ключевые для всего произведения лексемы, например слово «сын» (sonr): «Сын Марии, / Сын дорогой, / Сын милостивого Господа и ее» (№ 44), которое участвует в консонансе со всеми рифмующимися словами в этой строфе.

В целом в звуковой организации своего произведения Эйстейн Асгримссон демонстрирует выдающееся техническое мастерство, многократно воспроизводя полюбившиеся ему созвучия. Повышенная звуковая организованность характеризует кульминационные строфы поэмы и, вне сомнения, служит средством добиться их максимальной выразительности. Например, в строфе (№ 55), описывающей крестные муки Христа, заключительное слово каждой строки повторяется в начале следующей (rōdd, kvaddi, kvadda, gladdi, gladdiz, fæddi, fæddan, klæddi, klæddan, leiddi, leiddr, breiddi, breiddr, græddi, græddi, mæddi), что ведет к шестнадцатикратному воспроизведению группы согласных /dd/. Сходным образом вводится и название поэмы «Лилия» (в висе № 98, которая приведена выше) — во всей строфе в конечной позиции как эхо воспроизводятся рифмующиеся с ним слова: сначала его предвосхищают слова, более далекие по звучанию (velja — selja — telja — dvelja), затем

все более близкие, составляющие с ним полную рифму (*vilja — vilja — skilja*), пока наконец в последней строке не дается само название «*Lilja*».

«*Лилия*» вызвала всеобщее восхищение и многочисленные имитации начиная с момента своего создания и до настоящего времени. Эта поэма дала второе название размеру хрюнхент — «размер *Лилии*» (*liljulaḡ*). Считалось, что каждый должен выучить ее наизусть и регулярно декламировать. О популярности этой поэмы в Исландии говорит пословица *öll skáld vildu Lilju kveðit hafa* («каждый поэт хотел бы сочинить *Лилию*»). Несмотря на то что «*Лилия*» окончательно вывела скандинавскую поэзию за пределы скальдической традиции, впоследствии, как об этом будет рассказано в заключительной части книги, условной фразеологии скальдов (кеннингам и хейти), их метрике, характерному синтаксису было суждено вновь проникнуть в поэтический канон.

Произведения XIV и XV вв., все анонимные, вплотную приблизились к главным течениям европейской поэзии. Их темы следовали за основными тенденциями времени: в них шла речь об апостолах и римских мучениках, Кресте и Деве Марии. XIV век знаменит восемью поэмами в ее честь: кроме «*Лилии*» и уже упоминавшейся хвалебной песни — «*Драпы о Марии*» (*Márluðrápa*), один плач — *planctus* (*Márluḡrátr*) и пять версифицированных переложений прозаической «*Саги о Марии*» (*Máriúsaga*). По сравнению с произведениями, сочиненными в честь Девы Марии, поэмы, прославляющие других святых и апостолов, относительно немногочисленны. Отдельная драпа посвящена святой великомученице Екатерине (*Kátrínardrápa*), другая драпа воспевает всех святых дев (*Heilagra meyja drápa*). Об апостоле Петре и апостоле Андрее повествуется в отдельных драпах (*Pétursdrápa*, *Andréásdrápa*), обо всех апостолах рассказывается в «*Памятных висах всех апостолов*» (*Allra Postola Minnisvísur*). О менее знаменитых святых, вероятно, говорилось, во фрагментарной «*Драпе обо всех святых*» (*Heilagra manna drápa*), однако до нас дошли только семь рассказов о них.

Произведения XV и первой половины XVI в. (вплоть до Реформации в 1550 г.) продолжают темы «*Лилии*», подражая ее поэтическому языку и размеру. Как и в предшествующем веке, большая часть поэм XV–XVI вв. (45) посвящена, подобно «*Лилии*», Деве Марии. «*Роза*» (*Rósa*), создание которой ассоциируется с именем Сигурда Нарвасона (*Sigurðr Narfason*), и произведение под названием «*Свет*» (*Ljótur*), приписываемое последнему католическому епископу Исландии Йоуну Арасону (*Jón Arason*, 1484–1550), вновь рассказывают о Сотворении мира, Грехопадении, Искупле-

нии и Страшном Суде; «Милость» (*Nád*), по-видимому, сочиненная священником Халлем Эгмундарсоном (Hallr Ögmundarson, 1501–1539), повествует о матери Девы Марии Анне; перечень размеров «Ключ Марии» (*Márlúkykill*), чье авторство связывается с именем Йоуна Скальда Марии (Jón Máriuskáld), продолжает традиции Снорри и ярла Рёгнвальда Кали. Прославлению Христа и поклонению Кресту посвящены такие произведения, как приписываемые Йоуну Арасону «Висы о Сошествии во ад» (*Níðrstigningsvísur*), «Плач о Муках» (*Píslargrátr*), «Висы о Кресте» (*Krossvísur*), и, возможно, созданные Халлем Эгмундарсоном поэмы: «Цветок Марии (= Христос)» (*Máriublóm*) и «Драгоценный камень (= Крест)» (*Gimsteinn*).

Хотя эти поэмы почти не изучались ни сами по себе, ни в отношении к континентальной литературе, легко заметить их радикальные отличия, и тематические, и формальные, от традиционных стихов скальдов. Для этих произведений характерна метрическая вариативность, восходящая скорее к размерам латинских гимнов, чем к исконной скальдической метрике. Подавляющее большинство поэм XV–XVI вв. (97%) сочинено новыми гимническими метрами, из которых известно около 45 различных размеров, заимствованных или имитирующих не только латинские, но и немецкие и французские гимнические секвенции. Из «старых» скальдических размеров продолжает употребляться только «размер Лилии», т. е. хрюнхент, который применяют лучшие поэты этого времени: Сигурд Нарвасон, Халль Эгмундарсон и Йоун Арасон. Последний не только возрождает скальдическую метрику (напомним, впрочем, о вероятном влиянии на хрюнхент латинской поэзии), но и, следуя древнейшему обычаю скальдов, проявляет незаурядное самообладание, сочиняя вису в самой экстремальной ситуации.

Перед тем как встретить удар топора палача — как католический священник Йоун Арасон был обезглавлен в самом начале Реформации (1550 г.), — он слагает стихотворное послание своему сыну Ари: «Тот, кто не обременен заботами и горестями (*haugar*), будет человеком большой удачи», напоминающее известные максимы из эддических «Речей Высокого». Сама ситуация сочинения стихов католическим священником почти идентична описанным в сагах, например в «Саге о Стурлунгах», когда скальд, некто Торир Ледник, говорит вису прежде, чем лечь под секиру палача: «Лезь на киль без страха! / Холодна та плаха. / Пусть метель морская / Мчит, с тобой кончая! / Не тужи от стужи, / Духом будь потуже! / Дев любил ты вволю — / Смерть лишь раз на долю»¹³. Так послед-

ний католический епископ Исландии, автор лучших духовных произведений позднего скандинавского Средневековья, заставляет вспомнить о героях исландских саг, хладнокровно встречавших любые удары судьбы своими скальдическими висами.

Итак, можно заключить, что вопреки распространенному мнению о том, сколь трудны и изначально обречены на неудачу любые попытки восстановить пути развития скальдического искусства, нельзя не заметить, как сильно отличаются темы, поэтический язык и стиль произведений, созданных скальдами при дворах скандинавских королей в начале второго тысячелетия, от стихов, сочинявшихся до конца X века. Крайняя консервативность поэзии скальдов не смогла воспрепятствовать тем несомненным изменениям ее формы и содержания, которые произошли в результате распространения христианства и письменности, а также приобщения скандинавских стран к европейской культуре.

Прежде всего эти изменения происходят не в «отдельных ви-сах», а в драпах, адресованных прославляемым ими христианским королям, и отражают новые условия существования поэзии скальдов. Первые норвежские короли-христиане Олав Трюггвасон (995—1000) и Олав Святой (1015—1030) считают неподобающим слушать сочиненные в их честь хвалебные песни, в особенности те, в которых заметна связь с языческим прошлым всей скальдической поэзии. На страницах нашей книги уже упоминалось, что Олав Трюггвасон, прибегавший к самым суровым мерам для того, чтобы обратить в новую веру своих подданных, уступил Халльфреду и выслушал сочиненный в его честь флокк только после того, как скальд пригрозил забыть христианское учение. Напомним также о том, как Олав Святой сказал пришедшему к нему с драпой Сигвату, что отказывается ее слушать и не желает, чтобы в его честь сочиняли стихи. Так после принятия христианства в Скандинавии намечается постепенное изменение общественного сознания и, как следствие этого, литературных вкусов, что не могло не повлиять на положение хвалебной песни (и следовательно, устойчивость ее традиции) в поэзии скальдов.

Несмотря на это, хвалебные песни, посвященные скандинавским правителям, продолжают создаваться и после принятия христианства. Из «Перечня скальдов» (*Skáldatal*) известно, что в честь короля Сверрира (1184—1202) сочиняли панегирики тринадцать поэтов, а короля Эйрика Магнуссона (1268—1299) прославляли пять скальдов. Однако традиция не сохранила имена поэтов,

воспевавших следующих за Эйриком правителей. К XIV в. в Исландии уже полностью ассимилируется новая придворная культура, заимствованная из Европы, для которой скальдическая поэзия становится «анахронизмом».

Отчасти это связано с тем, что после христианизации в Исландии вводится книжная, т. е. латинская, письменность, и бытовавшая в устной традиции поэзия скальдов постепенно переходит на пергамент. Первоначально (в XII, возможно, в конце XI в.) латинская письменность использовалась только для записей церковной литературы и юридических документов, однако не исключено, что в XIII в. письменную фиксацию получает и скальдическая поэзия. Скальды начинают сочинять свои произведения с пером в руке и отправлять тем, кому они адресованы. Так, как это, очевидно, сделал Снорри Стурлусон, о котором говорится, что он «сложил хвалебную песнь о ярле Хаконе Безумном, и ярл послал подарки ему в ответ»¹⁴. Тем самым драпа, обеспечивающая славу объекту восхваления, в том числе и благодаря своеобразному ритуальному действию, каковым являлось ее исполнение перед лицом восплаемого, утрачивает свою первоначальную функцию. Торжественное произнесение хвалебных песней перед прославляемыми конунгами-христианами становится все более формальной церемонией и полностью прекращается к концу XIII в.

Связанные с христианизацией изменения условий, в которых существует скальдическая хвалебная песнь, происходят параллельно с освоением ею нового содержания, овладением искусством повествования и разрушением ее формы. Непосредственно обусловлена христианизацией постепенная трансформация содержания драп XI–XII вв. Хвалебные песни XI в. еще во многом следуют древним канонам. В течение всего этого периода доминирующей остается панегирическая функция, система рифм и аллитераций образует метрический каркас, поэтический язык характеризуется непрерывностью. В конце X — начале XI в. первые из известных нам авторов христианских стихов (Эйлив Годрунарсон, Торбьёрн Скальд Дис) поражают своей готовностью принять новую веру, но не позволяют ей поколебать старую поэтическую традицию. По своему эклектизму их произведения, посвященные Христу, но упоминающие и об Урд и Торе, можно было бы сравнить с созданными в Англии на столетие раньше каменными крестами, где, как, например, на Госфордском кресте, изображение распятия соседствует со сценами Рагнарёк и наказания Локи.

В ранних христианских драпах о Христе говорится как об от-
важном и могучем конунге, что находит отражение и в кеннингах,

таких, как «князь неба» или «князь солнца». Кеннинги, обозначающие Бога, аналогичны по своему строению исконным скальдическим кеннингам мужа: в основе они имеют помину *agentis*, а в определении — обычно название (часто с помощью кеннинга) неба. Характерно, что в этот период влияние языка Священного Писания или латинской церковной поэзии на христианские кеннинги на редкость незначительно¹⁵. Лишь в католических драпах XII—XIII вв. (таких, как «Солнце скорби» Гамли Каноника, «Путеводная песнь», «Путь милости») образ Христа как храброго и сильного правителя вытесняется образом Христа страдающего и искупающего. Одновременно с этим в христианских драпах изменяется и образ прославляемого, что начинается, насколько можно судить, с «Драпы об Эйрике» Маркуса Скеггъясона. Отныне в них перечисляются не военные доблести воспеваемого правителя, но повествуется об его мирной и политической деятельности (совершении паломничества, строительстве церквей, основании диоцезов), а также о его личных качествах. В скальдические драпы вводятся молитвы, общие рассуждения, выражения чувств автора, например, скорби о погибших в битвах друзьях.

Освоение нового содержания, которому отныне соответствует ясная нарративная структура драпы, сопровождается упрощением языка и стиля, что проявляется в уменьшении числа переплетающихся и вставных предложений, определенными структурными трансформациями и важными реформами в метрике — на смену дротткветту приходит хрюнхент. Не существенно, кто именно первым использовал этот размер — скальд-христианин Арнор Скальд Ярлов в своей «Хрюнхенде» или неизвестный «христианин с Гебридских островов» (как именуется автор сохранившегося фрагмента из «Драпы о буре на море» в «Книге о заселении страны» и в «Саге о гренландцах»). Христианские темы нашли в хрюнхенте, ставшем теми «белыми крестильными одеждами» — *hvitaváðir* (как назвал его ритм Бьярне Фидьестёл¹⁶), в которые облеклась поэзия скальдов после христианизации, более свободное и полное выражение, чем в дротткветте с его языческим прошлым. Важно, что возникновение этого размера так же говорит о заложенных в поэзии скальдов потенциях к ассимиляции инокультурных влияний, как и освоение новой христианской тематики и искусства повествования: хрюнхент — это, вне сомнения, вариант дротткветта, появившийся в результате приспособления хореического пятисложника латинских гимнов и рифмованных молитв к исконной скальдической метрике.

Принятие христианства в Норвегии и Исландии влечет за собой изменения в поэтическом языке скальдов — сокращается исполь-

зование мифологических кеннингов и поэтических наименований (хейти), содержащих языческие аллюзии. Христианские поэты создают кеннинги для называния новых понятий, часто употребляя кальки существующих латинских перифраз, обозначающих Бога, Христа, Деву Марию, небес и т. д., например, «конунг Рима» (Róms konungr), «господин небес» (himna harri, himins dróttinn), «звезда моря» (sævar stjarna), «драгоценный камень среди жен» (sprunda gimsteinn), «обитель Бога» (guðs höll), «путь ангелов» (engla vegr). Вопрос о том, как скальдическая поэзия с ее укорененностью в языческой мифологии могла приспособиться к христианским темам и языку, занимал исследователей со времен Рудольфа Кайзера и его краткого обзора «Древнескандинавское скальдическое искусство», опубликованного в 1866 г. Если поэтическая традиция скальдов продолжала существовать (что, несомненно, происходило в Исландии в течение нескольких веков после христианизации), тогда, «несмотря на обращение в новую веру, языческие легенды о богах и героях должны были сохраняться в памяти ради нее самой»¹⁷.

Описанию кеннингов до и после принятия христианства посвящено много исследований. Ян де Фрис, например, детально проанализировал развитие мифологических кеннингов в поэзии скальдов¹⁸. Эрик Нурен исследовал употребление мифологических аллюзий в кеннингах, использованных принявшими христианство скальдами¹⁹. Рудольф Майсснер подробно описал всю систему скальдических кеннингов, в том числе, влияние библейского языка и латинской христианской поэзии на новые кеннинги, которые появляются с X века²⁰.

В конце языческого периода скальдические произведения, такие, как хвалебная песнь Эйнара Звона Весов «Недостаток золота» или «Драпа о Хаконе» Халльфреда, сочиненная до обращения ее автора в христианство, буквально наводнены мифологическими кеннингами. По подсчетам Бьярне Фидьестёля, четвертая часть всех кеннингов в драпах второй половины X в., содержит аллюзии на языческие мифы, в последней же четверти века, т. е. непосредственно перед христианизацией, число их составляет 28,64%²¹.

Этим произведениям, перенасыщенным языческими аллюзиями, можно противопоставить «Поминальную драпу об Олаве», сочиненную Халльфредом после принятия христианства, а также поэзию Сигвата Тордарсона, в чьем обширном наследии (152 строфы и 6 полустроф) встречается не более семи-восьми имен языческих богов. Оба эти скальда, друзьями и покровителями которых были конунги-миссионеры, намеренно избегают употребления мифологических наименований. Они стремятся изгнать языческие аллю-

зии из своей поэзии, несмотря на то что и их собственные поэтические пристрастия (Халльфред) и глубоко укорененная традиция нередко делают это весьма затруднительным. В поэзии скальдов после христианизации мифологические кеннинги применяются все реже и реже: по подсчетам Бьярне Фидьестёля, в драпах XI в. число их колеблется от 9,52% до 9,87%, в то время как в первой четверти следующего века их использование падает до 5,76%, во второй — до 2,77%, в третьей — до 2% и, наконец, почти полностью прекращается в конце XII века²². Понятно, что мифологические кеннинги и хейти исчезают из скальдической поэзии потому, что язычество, еще распространенное среди населения Исландии и Норвегии, находится под запретом при дворах скандинавских конунгов.

В XI в. скальдическая поэзия претерпела значительное упрощение стиля, в чем также, возможно, сказалось влияние одного из самых выдающихся скальдов этого периода, Сигвата Тордарсона. Сигвату удалось не только превосходно освоить искусство кеннингов в христианской поэзии, изгнав из них имена языческих божеств, но и, создав более ясный стиль, применить дротткветт к сочинению стихов на новые темы, открывая дорогу европейскому влиянию. После Сигвата такие скальды, как Оттар Черный, Арнор Скальд Ярлов, тоже избегают стилистическую искусственность и переусложненность, прежде всего в синтаксисе и фразеологии. Развитие «ясного» стиля достигает кульминации в поэзии Стейна Хердисарсона во второй половине XI в., когда, по словам Э.Нурена, происходит «вспышка классицизма в век барокко»²³. Упрощение скальдического стиля в эту эпоху можно сравнить со сходной тенденцией в развитии декоративного искусства: «Перегруженность выходит из моды, стиль остается викингским, но (орнамент — И.М.) не стремится более заполнить всю поверхность, оставляя значительную ее часть открытой»²⁴.

Однако уже к началу XIII в., когда новая вера укрепляется настолько, что у скальдов исчезают причины избегать аллюзий на языческие мифы, мифологические кеннинги вновь проникают в дротткветт. К этому времени они, вероятно, утрачивают какой-либо религиозный ритуальный смысл, превращаясь в живописную деталь или в поэтический трафарет. Редкостная консервативность скальдической традиции проявляется, в частности, в том, что спустя двести лет после христианизации мифологические кеннинги и хейти начинают использоваться значительно чаще, чем в первое столетие после принятия новой веры. По подсчетам Бьярне Фидьестёля, в драпах первой четверти XIII в. число их возрастает до 10,76%, второй четверти — до 10,52%²⁵.

Сказанное позволяет дать ответ на давний вопрос Рудольфа Кайзера о причинах продолжения скальдической традиции после христианизации. Как только христианство прочно укрепилось в Норвегии и Исландии, поэзия скальдов вновь «облачилась в свои языческие доспехи», т. е. опять вернулась к традиционному словопотреблению. Возвращение к языческим элементам в поэтическом стиле XIII в. проясняет, с одной стороны, ту роль, которую искусство скальдов играло в сохранении мифологии до-христианского периода, а с другой, напротив, помогает понять значение этой мифологии для продолжения существования скальдической традиции. С преодолением основных трудностей, связанных с обращением в новую веру, древние скандинавские мифы начинают рассматриваться как имеющие чисто антикварный интерес. В этот период литературного антикварного «язычества» мифологические персонажи возрождаются к исключительно «литературной» жизни. В Исландии сочиняются квазиисторические истолкования языческих мифов; в них вера в асов, которые отныне представляются как жившие в отдаленном прошлом герои и вожди, объясняется невежеством почитавших их в качестве божеств последующих поколений. Понятно, что, по мнению авторов таких эвгемерических толкований, например Снорри Стурлусона, скальды могли использовать языческую мифологию без всякого ущерба для официальной религии.

В начале XIII в. — в период так называемого «Стурлунгского ренессанса» не только появляется мода на языческую мифологическую фразеологию, но и пробуждается интерес к древности, что связано, вероятно, с литературными и антикварными занятиями и увлечениями, характерными для всей эпохи в целом. В Скандинавии это совпадает по времени с возрождением интереса к классической древности в других европейских странах.

Предметом хвалебных песней, вновь получающих широкое распространение, становится повествование о героях и событиях времен язычества. Говоря о языческих временах и вкладывая рассказ в уста героев-язычников, скальды легко обходились без христианских аллюзий и создали в XII—XIII вв. вполне «светскую» поэзию. Истории о древних героях и правителях приводятся для иллюстрации различных риторических фигур и стихотворных размеров в произведении, появившемся на закате скальдической традиции, — версифицированной поэтике «Ключ размеров» (*Háttalykill*) ярла Рёгнвальда, которому предпослано необычное вступление: «Я, мне кажется, обязан забавлять людей» (*Skyldr at skemta þykkir skotnum vera B I 487, 1*). Возможно, именно это произведе-

ние знаменует начало той эпохи в истории скальдической поэзии, когда сочинение хвалебной песни превращается в забаву, в своеобразное «искусство для искусства». В этот период драпы утрачивают свою исконную функцию настолько, что становится возможным складывать их только ради украшения саги, как это делает, вероятно, Стурла Тордарсон, цитирующий свои стихи в «Саге о Хаконе Хаконарсоне».

В таких поэмах XII в., как «Драпа об исландцах» Хаука Вальдисарсона, каталогизирующая подвиги знаменитых исландцев эпохи саг (в том числе Эгиля, Кормака, Халльфреда), «Драпа о Буи» Торкеля Гисласона, описывающая походы йомсвикингов X в., и в других, например, говорящих о первых христианских королях (ср. «Рекстевью» Халлар-Стейна — поэму о деяниях давно умершего Олава Трюгтвасона), в качестве темы избирается повествование о далеком или недавнем прошлом, т. е. история. Поэзия скальдов, таким образом, осваивает изначально не характерные для нее темы, вторгаясь в область эпической поэзии. Не случайно в скальдической поэзии этого времени отвергается дротткветт с его функциональной направленностью на актуальное настоящее и начинают использоваться эпические размеры, например форнюрдислаг — размер древних эддических песней, традиционно употреблявшийся для повествования о прошлом (в произведениях Гисла Иллугасона, Халльдора Болтуна, Торвальда Блондускальда, Ивара Ингимундарсона).

Вероятно, в это же время собираются и записываются и сами мифологические и героические песни («Старшая Эдда»). К XIII в. эддическая форма уже освоена скальдами настолько хорошо, что начинает применяться для создания стихотворных переводов, переложений и пересказов. Например, в знаменитой «Песни о Солнце» используется эддический размер льодахатт. «Пророчество Мерлина», принадлежащее монаху Гуннлаугу Лейвссону, пересказывает фрагменты «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского в размере форнюрдислаг языком «Прорицания вёльвы» и других эддических песней. В «Речах Хутсвинна», содержащих реминисценции «Речей Высокого», эддический размер льодахатт употребляется для того, чтобы передать римскую мудрость II—III вв.

Поэтам этого времени, вне сомнения, хорошо известен и «учебник» поэтического мастерства — «Младшая Эдда» или Снорриева. «Эдда». Провозглашая отказ от правил, установленных Снорри в его нормативной поэтике, они часто применяют выражения «правило Эдды» (Eddu-regla) или «искусство Эдды» (Eddu-list), или просто «Эдда» (Edda). «Правило Эдды», т. е. формализованное скальдиче-

ское искусство, отвергает августинский монах Эйстейн Асgrimссон, автор самого популярного произведения исландского Средневековья — католической драпы «Лилия» (середина XIV в.). В этой поэме находят завершение все основные тенденции, заложенные в христианской поэзии XI—XIII вв.: в совершенстве освоено искусство повествования, усилены уже появившиеся элементы лирики (подробно описываются личные переживания автора), трансформирована метрика скальдов (используется восьмисложный хрюнхент), отсутствуют все характерные черты скальдического стиля (нет ни кеннингов, ни переплетения предложений). Так, в самом стихе скальдов можно заметить фактический отказ от главных стилистических принципов, влекущий разрушение скальдической формы. Драпа Эйстейна «Лилия» — это закат скальдической традиции. История освоения поэзией скальдов нетрадиционного для нее материала завершена, взорванная новым содержанием скальдическая форма полностью уничтожена.

Провозглашен девиз нового стиля — ясность и простота: Бог есть свет. Забыт наказ Снорри Стурлусона, призывавшего в «Младшей Эдде» скальдов хранить искусство кеннингов (см. эпиграф). Эйстейн Асgrimссон в знаменитой «Лилии» говорит, что «темные древние выражения» затрудняют понимание. Современник Эйстейна Арни Йоунссон в своей «Драпе о Гудмунде» объявляет, что «кеннинги не увеличивают силы человека, но омрачают радость». Основное внимание придается теперь не формальной организации произведения, но акту коммуникации и, главное, его результату. В поэзии начинают широко употребляться такие прилагательные, как ljóss («светлый, ясный»), skýtt («отчетливый, ясный»), gloggr («простой, ясный»), óbreytiligr («прямой, простой»). Изгоняется все, что звучит непонятно, запутанно, туманно — тот язык «темного ливня карлов», который впитывали скальды до XII в. Вспомним, что немногим раньше в провансальской поэзии trobar clar (leugier, plan, leu) восторжествовал над trobar clus (oscur, car, cobert, sotil). Так в обоих случаях в поэзии победа была суждена простому и ясному стилю.

На закате скальдической традиции ее размеры, в частности хрюнхент, структурные единицы — заменившие драпу флокки или циклы вис, свободный от многочленных кеннингов и переусложненного синтаксиса поэтический язык оказываются вовлеченными в созидание нового, специфически исландского жанра — рим. Римы или рифмованные эпические поэмы получили распространение в Исландии в XV в. и, как и поэзия скальдов, оставались любимым жанром в течение пяти веков, однако это тема следующего, заключающего книгу раздела.

Примечания

- 1 *Einarsson St.* A History of Icelandic Literature. N.Y., 1957. P. 72.
- 2 *Paasche F.* Hedenskap og kristendom. Studier i norrøn middelalder. Oslo, 1948. S. 169.
- 3 *Fidjestøl B.* Sólarljóð. Tyding og tolkingsgrunnlag. Bergen; Oslo; Tromsø, 1979. S. 9–18.
- 4 *Ibid.* S. 30–58.
- 5 *Dölger Fr.J.* Sol salutis: Gebet und Gesang in christlichen Altertum mit besonderem Rücksicht auf die Ostnung im Gebet und Liturgie. 3 Aufl. Münster, 1972.
- 6 Íslendingabók. Landnámabók / Jakob Benediktsson gaf út. (Íslensk Fornrit. I). Reykjavík, 1968. Bls. 46.
- 7 *Снопку Стурлаусон.* Круг Земной. Литературные памятники. М., 1980. С. 259–260.
- 8 *Fidjestøl B.* Sólarljóð. S. 14–15.
- 9 The Icelandic «Physiologus» / Ed. H.Hermannson. (Islandica, 26). Ithaca, 1938. P. 20.
- 10 *Tate G.S.* «Heiðar stjörnur» / «heiðnar stjörnur»: the confrontation of paganism and Christianity in *Sólarljóð* // Workshop Papers of the Sixth International Saga Conference. København, 1985. P. 1021–1035.
- 11 Младшая Эдда / Изд. подг. О.А.Смирницкая, М.И.Стеблин-Каменский. Литературные памятники. Л., 1970. С. 60.
- 12 *Hill Th. D.* Number and Pattern in *Lilja* // Journal of English and Germanic Philology. 1970. Vol. 69. P. 561–567.
- 13 Поэтический перевод С.В.Петрова цит. по: Поэзия скальдов. Л., 1979.
- 14 *Sturlunga saga* / Ed. Guðbrandr Vigfusson. Oxford, 1878. Vol. I. P. 235.
- 15 *Meissner R.* Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur Skaldischen Poetik. Bonn; Leipzig, 1921. S. 244.
- 16 *Fidjestøl B.* Arnórr Þórðarson: Skald of the Orkney Jarls // The Northern and Western Isles in the Viking World / Ed. A.Fenton, H.Pálsson. Edinburgh, 1984. P. 255.
- 17 *Keyser R.* Den gammelnorske Skaldekunst. Efterladte Skrifter. Christiania, 1866. Vol. I. S. 62.
- 18 *Vries J. de.* De Skaldenkenningen met mythologischen inhoud. Haarlem, 1934.
- 19 *Noreen E.* Studier i fornvästnordisk diktning, I. Uppsala Universitets Årsskrift, 1921. S. 44 ff; II, 1922. S. 23 ff.
- 20 *Meissner R.* Die Kenningar der Skalden. S. 244.
- 21 *Fidjestøl B.* Pagan Beliefs and Christian Impact: the Contribution of Scaldic Studies // Viking Revaluations. Viking Society Centenary Symposium, 14–15 May 1992 / Ed. A.Faulkes, R.Perkins. Viking Society for Northern Research. 1993. P. 102.
- 22 *Ibid.* P. 101–102.
- 23 *Noreen E.* Op. cit. S. 21.
- 24 *Paasche F.* Norges og Islands litteratur indtil utgangen av middelalderen. Christiania, 1924. S. 217.
- 25 *Fidjestøl B.* Pagan Beliefs... P. 101–102.

Часть V

Поэтика рим



ПОЭТИКА РИМ

*Хотя некоторым кажется этот рассказ
сомнительным, слушать его забавно.*

Прядь о быке Брандкросси
(Пер. М.И. Стеблин-Каменского)

В ОТЛИЧИЕ от предшествующих глав, посвященных исследованию деструктивных процессов в поздней поэзии скальдов, в этом последнем разделе речь пойдет о созидании нового, специфически исландского жанра рифмованных эпических поэм — рим. Главный вопрос, на который мы попытаемся дать в ней ответ, — использовались ли (и если да, то в какой мере) в этом процессе становления нового жанра элементы разрушенной скальдической формы.

Заключение книги о поэзии скальдов разделом о римах нуждается в обосновании, так как утверждение связи этого жанра со скальдическим стихом отнюдь не общепринято. Несмотря на то что изучение рим до сих пор находится на периферии филологических исследований (затрудненных отсутствием полного издания текстов), проблема их происхождения неизменно вызывает инте-

рес скандинавистов. Решение этого вопроса далеко от однозначного. В историях скандинавской литературы¹ господствует мнение, что прообразом рим послужила латинская гимнография. В прошлом веке было принято возводить римы к рунхенту². Согласно наиболее широко распространенной и подробно обоснованной теории, римы рассматриваются как исландский вариант средневековой баллады³. Высказывалось предположение, что римы генетически восходят к среднеанглийским стихотворным романам, с которыми они связаны таким промежуточным звеном, как баллады⁴. Генезис рим объясняли также синергизмом двух жанров — баллад и «танцев» (*danzar, dazleikar*)⁵. В последнее время эти взгляды подверглись пересмотру: согласно одной из недавних гипотез, римы появились как следствие эволюции эддического стиха⁶, согласно другой теории, римы возникли в результате контактов исландской литературы с другими европейскими литературными традициями, в особенности немецкой⁷.

Мы не располагаем достаточными сведениями не только о происхождении рим, подобно генезису скальдической поэзии, скрытом от взглядов исследователей, но и о ранних стадиях эволюции этого жанра. Первая известная нам рима — «Рима об Олаве Харальдссоне» (*Óláfs ríma Haraldssonar*), сочиненная, вероятно, ок. 1350–1370 гг. Эйнараром Гильссоном, дошла до нас по воле случая, так как оказалась включенной в «Книгу с Плоского Острова» (*Flateyjarbók*, конец XIV в.). Все в этой риме: стиль, поэтический язык, метрика — ферскейтт (*ferskeytt* «четверной размер») и даже объем — 65 строф, свидетельствует о том, что ко времени ее создания жанр был уже полностью сложившимся. Единственное, чего нельзя найти в данном произведении — это ставшего впоследствии традиционным лирического вступления (мансёнга).

Отсутствие мансёнга в первой известной нам риме весьма знаменательно и заставляет сомневаться в том, всегда ли лирическое вступление ассоциировалось с этим жанром. В других ранних произведениях, например в «Римах о Вёльсунгах» (*Völsunga rímur*, XV в.), он нередко находится в эмбриональном состоянии. В отдельных циклах ранних поэм мансёнг или совсем не используется или присутствует только в первой риме, или в двух — из пяти. Напомним, что и в прозаических источниках, упоминающих мансёнг, ничего не сказано о римах. Так, в «Саге о Йоуне Святом» (*Jóns saga helga*), сочиненной Гуннлаугом Лейвссоном в начале XIII в., говорится, что епископ не желал слушать «висы мансёнга» или «песни, поэмы мансёнга» (*mansongskvæði eða vísur*, см. главу о любовной поэзии). Епископ Холара Гудбранд Торлакссон, выра-

жая свое неодобрение развлекательной литературе, тоже отдельно упоминает о римах и о мансёнге: «римы о троллях и древних мужах, мансёнги, амурные стихи» (*Tröllla og Fornmanna Rítmur, Mannsaunguar, Afmors Vjlsur, Ein nif Psalma Bok, Hólar, 1589 г.*). Авторы некоторых поэм, традиционно считающихся ранними, например, «Рим о Сёрли» (*Sörlla rítmur*, XV в.), не включают мансёнг в свои произведения, однако специально оговаривают это, прося слушателей извинить их. Таким образом, можно предполагать, что мансёнг, вероятно, восходящий к одноименному скальдическому жанру⁸, первоначально был совершенно не зависим от рим, с которыми начал ассоциироваться не раньше XV–XVI вв.

Что же касается самих рим, то соответствие первого известного нам произведения — «Римы об Олаве» всем канонам этого жанра, вероятно, позволяет заключить, что сочинение нарративных поэм в рифмованных строфах едва ли могло быть освоено позднее конца XIII — начала XIV в., т. е. как раз тогда, когда искусство повествования уже было хорошо известным поэзии скальдов. Нарративная структура ранних рим обычно проста. Повествование развивается довольно медленно, так как автор рим оснащает заимствованную из саги сюжетную канву многочисленными описаниями. Например, в «Римах о Сёрли», традиционно относимых к ранним циклам, 14 строф отводится изображению корабля и перечислению различных его украшений (вспомним о традиционном скальдическом экфрасисе: щитовых драпах и христианских стихах, описывающих церковные предметы и картины, см. выше). Другие римы также расширяют текст саги за счет дескриптивных элементов, например, «Римы о Вёльсунгах» включают детальное введение, представляющее каждого персонажа, однако ограничивают фактический материал. И в описаниях, и в собственно повествовании, авторы рим, подобно скальдам (и в отличие от фольклорных певцов), не используют ни строфических повторов, ни повторов строф с вариациями — каждая строфа вводит дополнительную информацию.

В тех случаях, когда соединяются две сюжетные канвы, переключение фокуса повествования сопровождается авторскими ремарками, такими, как, например, «теперь мы вновь вернемся к тому, как он сражается». Эксплицитно выраженное вторжение автора, несомненно, составляет одну из самых характерных черт рим. Обычно автор прямо обращается к аудитории в начале и в конце каждой римы, всякий раз воспроизводя ту, привычную для скальдической поэзии, ситуацию исполнения, когда скальд непосредственно контактировал со своими слушателями. Как и скальды, авторы ранних рим не часто вмешиваются в основной ход повество-

вания (за исключением «формульных заполнителей», обычно занимающих вторую строку строфы, см. ниже), но всегда выражают свои пристрастия в описании персонажей, награждая положительных и отрицательных героев обилием хвалебных или уничижительных эпитетов.

Характер авторских ремарок не позволяет нам судить о том, были ли первые римы устными сочинениями или письменными. В настоящее время многие исследователи склоняются к тому, что даже если какое-то время римы и бытовали в устной традиции, большая их часть изначально представляла собой письменные произведения. Некоторые сохранившиеся римы, вероятно, записывались вскоре после того, как были созданы и, возможно, впервые исполнены. Практика сочинения перед исполнением, не предполагавшая импровизации, была широко распространена у скальдов (см. выше) и, скорее всего, могла быть унаследована авторами рим из скальдической традиции.

Литературность рим соответствует тем источникам, к которым они восходят. Сюжеты поэм, как правило, заимствуются из записанных ко времени их появления саг, достаточно пространных, чтобы представлять известную трудность для запоминания. Почти нет такой «саги о древних временах» (*foraldarsaga*), которая не была бы преобразована в риму. Среди наиболее ранних рим, т. е. сочиненных до XVI в., треть сюжетов опирается на «саги о древних временах», другая треть — на «рыцарские саги», последняя треть — на королевские саги и *rjóðsögur* — былички, сказки, легенды, предания.

Кроме того, в основе сюжетов нескольких рим лежат эддические сказания. Это, вероятно, древнейшие из сохранившихся рим: одна из них (*Prymlur*) строится вокруг «Песни о Трюме» (*Prymskviða*), другая (*Lokrur*) — на мифе об Утгарде-Локи, излагаемом в прозаической «Эдде». Некоторые римы восходят к нескольким источникам, например, «Римы о Вёльсунгах» (*Völsunga rímur*) заимствованы преимущественно из «Саги о Вёльсунгах», за исключением первых пятидесяти строк, пересказывающих «Видение Гюльви» из «Младшей Эдды» Снорри Стурлусона. Следует заметить, что сюжеты ранних рим отличаются от поздних большим разнообразием и свободой в трактовке оригинала, но менее изощренной метрикой и стилистикой.

Можно лишь строить гипотезы об авторах этих ранних рим, чьи имена, как правило, не сохранились. Термин *rímafi* (букв. «рифмач») предполагает авторскую активность индивидуума, который, перерабатывая материал саги в риму, переводит его в совершенно другой жанр. Вероятно, *rímafi* принадлежал к высоко образован-

ным кругам общества, превосходно знакомым с традициями словесности как в средневековой Исландии, так и за ее пределами. В римах стихотворное воплощение получают и библейские сюжеты, и европейские средневековые романы. Более того, в любые римы, даже в те, что основаны на «сагах о древних временах», часто инкорпорируются мотивы и образы, заимствованные из самых различных литературных традиций. Например, в одной из известнейших поэм, «Риме о Боси» (*Bósa ríma*, ок. 1500 г.), сочиненной на сюжет ныне утраченной «Саги о Боси» (*Bósa saga*), упоминаются не только имена, «этнонимы» и «топонимы», унаследованные из древней языческой традиции, такие, как Тор, Ноатун, асы. В ней содержатся также и аллюзии на Ветхий Завет (*Samsón*), античную литературу и культуру (*Ovidius*, *Príamius í Tróju*) и на предшествующую и современную европейскую литературную традицию (*Bévus*, *Rémundur keisarason*, *Blávus*, *Tristram*), употребляемые так часто и настолько вне всякой связи с непосредственной сюжетной линией, что, кажется, автору доставляет удовольствие лишний раз произнести имена известных героев и тем показать свою образованность.

Создается впечатление, что, хотя авторы ранних поэм в основном следуют сюжету пересказываемого ими произведения (поэтому свидетельства рим порой неоценимы при изучении существующих текстов саг и реконструкции утраченных сюжетов), в отдельных случаях они проявляют вольность в обращении с источниками. Например, самые известные, благодаря сюжетным параллелям с «Беовульфом», «Римы о Бьярки» (*Bjarkaríma*, ок. 1400 г.) почти не отступают от повествовательной канвы «Пряди о Бьярки» (*Bjarkarítt* в «Саге о Хрольве Краки»). В обоих произведениях герой Бёдвар Бьярки (*Boðvarr Bjarki* — букв. «Бой Медвежонок») побеждает чудовище и спасает от обвинений в трусости своего спутника Хотта (впоследствии именуемого Хьяльти), принудив его напиться крови врага и тем обрести мужество и силу. Однако если в пряди идет речь о том, как Бьярки убивает одно чудовище — крылатого дракона, каждое Рождество опустошавшего страну, то в риме говорится, что Бьярки и Хьяльти сражаются с двумя чудовищами — «волчицей» (*ylgr*) и «серым медведем» (*grábjörn*). Кульминацию в пряди составляет рассказ о том, как Хотт на глазах короля и его приближенных вновь «убивает» уже поверженное героем Бьярки чудовище и так навсегда избавляется от насмешек и упреков в трусости. Напротив, в риме повествуется, как Хьяльти, напившись крови волчицы и став бесстрашным в «полете железа» (= *бою*, *járna flug* *Bjarkaríma* IV, 66), в одиночку побеждает «в игре топоров» (= *сражении*, *í leiki gríðar* *Bjarkaríma* V, 12) страшного медведя,

вонзив в него «прут битвы» (= меч, *hildar vöndur Bjarkarímur V, 10*)⁹. Таким образом, хотя в оригинале, несомненно, шла речь об одном чудовище (что подтверждается и свидетельством саги, и Саксона Грамматика, излагающего тот же сюжет), автор римы развил эпизод поддельного «сражения» с уже убитым врагом в настоящую битву со вторым чудовищем. Можно заметить и другие изменения, вводимые автором римы в повествование. Так, если в сцене, изображающей приезд Бьярки в Хлейдаргард, сага отмечает лишь отсутствие людей в палатах, когда герой привязывает, спешившись, свою лошадь, то в риме автор не жалеет деталей, описывая, как герой избавляется от страшных собак, охранявших вход, как затем убивает двух людей Хрольва, чтобы освободить себе место на скамьях, и совершает многие другие подвиги.

Пример «Рим о Бьярки» говорит о том, что автор поэмы мог вводить дополнительные сцены, персонажи или детали в эпизоды, упоминаемые в саге, которая послужила ему источником. При трансформации прозаической саги в поэтическую риму со всем разнообразием ее размеров неизбежно происходили и другие изменения, не сводимые к расширению или, напротив, компрессии текста источника. В римах вырабатывается принципиально новый стиль повествования, обусловленный, в частности, включением нетрадиционного материала. Введение этого нового материала, содержащегося преимущественно в многочисленных отступлениях, которые дают автору возможность выразить свои взгляды и литературные пристрастия, отличает риму как от лежащей в ее основе саги, так и от образцов иных жанров, прежде всего баллад, традиционно связываемых с ее генезисом, однако сближает ее с поздней скальдической поэзией.

Авторы классических «саг об исландцах» (*islendingasögur*) или исполнители баллад никак не обнаруживают своего «присутствия» в тексте произведения. Даже «саги о древних временах», где авторское вторжение более заметно, не могут состязаться в этом отношении с римами. Сочинители рим пользуются любой возможностью выразить свое отношение к тому, о чем повествуют, в бесчисленных ремарках и общих рассуждениях, подобных следующему: «Все молодые женщины знают эту уловку обольщения, ту игру, в которую он играл сейчас, влюбленный, с сидящей женщиной» (*Allar kenna ungar frur / yndis bragdit þetta / leikinn þenna er lík hann nú / líufur uid sprundit setta Bósa rímur, IX, 27*)¹⁰. Постоянно воспроизводятся в римах такие формульные заполнители, как «я слышу» (*fré eg*) и «я говорю» (*tel eg*). Если частотность этих формул может быть объяснена их удобством в качестве метрических заполните-

лей строки, то о более пространных фразах этого сказать уже нельзя. Выражение авторского присутствия в римах отнюдь не ограничивается краткими замечаниями. Не только строки, но и целые строфы посвящаются в них таким сообщениям, как: «Время рифмовать (или «*рассказывать риму*») о могучих мужах; говорю я, что они вели себя мужественно, претворяли великие саги в поэзию. Найди тон, который подходит лучше всего» (Time er at rima um trausta menn, / tel ec nu uel at giordizt enn, / smidazt uida saga med brag, / sueitir leita tons uid lag. *Sörla rímur*, VI, 1)¹¹. Так как римы предназначались для устного произнесения, исполнителю приходилось напоминать, на чем именно он остановился в предшествующий раз: «Теперь начнется пятая часть римы» (Fara skal en hin fimta nu *Völsunga rímur*, V, 1)¹²; «Теперь все, кто слушал, получают четвертую часть» (Nú má hvegg, eg heyrir til, / hafa að sér ið fjórða spil *Griplur*, IV, 64)¹³; «я это положил на память (т. е. «запомнил»)» (hef eg það lag í minni *Bjarkarlímur*, VIII, 13). Такие замечания, обычно встречающиеся в начале или в конце флокков римы, относятся не только к основному рассказу, но и к обстоятельствам ее исполнения.

Напомним о характерной черте скальдических драп, с самого раннего времени включавших обращения к аудитории, в которых скальд говорил об обстоятельствах исполнения своей поэмы. Авторы рим, однако, идут еще дальше и комментируют не только основную историю и условия ее рецитации, но и рассказывают о тех усилиях, которые они затратили на поэтическое переложение своего образца (обычно «саги о древних временах»), как, например, создатель «Рим о Боси», так ссылающийся на собственный источник: «говорит моя книга» (segir bokin mín *Bósa rímur*, X, 19). Авторские ремарки в эпической части рим составляют едва ли не единственный оригинальный вклад сочинителей в повествовательные разделы их произведений. Совершенно очевидно, что авторы рим не претендовали на новаторство в области содержания и редко (пример «Рим о Бьярки» относится к подтверждающим общее правило исключениям) добавляли что-либо новое к сюжетам текстов-источников. Их авторские достижения распространяются преимущественно на область формы — поэтического стиля и стихосложения. Любовь к аллитерации, консонансам, ассонансам и метафорическому языку римы могли унаследовать только от поэзии скальдов.

Стиль рим, вне сомнения, восходит к скальдической поэзии. В римах продолжает применяться созданный скальдами поэтический язык, хорошо известный и самим авторам, и их аудитории. Многие из первых авторов рим, например сочинитель «Римы об Олаве» Эйнар Гильссон, были скальдами и творили в главных

скальдических размерах — дротткветте и хрюнхенте (см. о стихах этого скальда в честь епископа Гудмунда в разделе о христианской поэзии), оснащенных кеннингами и хейти. Необычайное богатство скальдического словаря позволяло авторам легко справляться с требованиями аллитерации и рифмы (напомним, что в большинстве размеров рим каждое четверостишие включало не менее шести аллитераций и двух пар точных конечных рифм).

Для обозначения «мужа, воина» (*maðr*) в римах используются скальдические хейти, начинающиеся почти на все буквы алфавита: *drengr, garpr, halr, hetja, höldr, kappi, kempa, rekk, seggr, vett, þegn*. Во множественном числе, помимо приведенных синонимов, в римах встречаются также: *beimar, bragnar, flotnar, fygðar, goðnar, gumnar, ljóðar, ljónar, lofðar, skatnar, virðar, ýtar*¹⁴. В дополнение к системе поэтических синонимов — хейти, в римах, как уже говорилось, употреблялись и скальдические кеннинги, дававшие автору еще большую свободу варьирования. Как и в поэзии скальдов до христианизации и спустя два века после нее, в римах в основе кеннингов часто появляются имена языческих богов: *Baldr, Freyr, Gautr, Njörðr, Týr, Ullr, Yggr, Þundr*, или существительные обычной речи: *álmr, börr, hlynnr, lundr, meiðr, runnr, viðr, þollr*, или *nomina agentis*: *eyðir, fleygir, herðir, lestir, meiðir, reynir, sendir, skerðir, stýrir, ýtir*. В определении же вновь могут быть применены слова, начинающиеся на все буквы алфавита: *bauga, darra, fleina, geira, hjálma, hjörgva, laufa, menja* и т. д., вплоть до последней буквы — *ögva*. Нельзя не заметить, что автор рим, имеющий в своем распоряжении эти скальдические синонимы и кеннинги, едва ли мог испытывать затруднения в соблюдении даже самых сложных схем звуковых повторов.

Сходным образом организована система кеннингов женщины, жены (*kona, kvinna, mægr*). Помимо традиционно скальдических синонимов: *brúðr, drós, fljóð, kœra, ristill, snót, sprakki, sprund, svanni, svarri, sæta, víf* и сложных слов: *auðgrund, hringþöll, silkihrund*, употребляются унаследованные от скальдов кеннинги с основой, включающей как мифологические имена: *Bil, Eir, Gefn, Gná, Hildr, Hlín, Lín, Ná, Norn, Rist*, так и существительные обычной речи: *björk, eik, lind, þella, þöll, gátt, skorð, grund, hlíð, laut, rein*. Большая часть скальдических кеннингов женщины продолжает использоваться в римах.

Римы изобилуют картинами сражений, однако обычные существительные, такие, как *ortosta* или *bardagi*, едва ли позволили бы поэту добиться разнообразия в их изображении, тем более что хейти битвы, унаследованные из поэзии скальдов, ограниченно встре-

чаются в римах. Может быть, поэтому богатство кеннингов, употребляемых в значении «бой, битва», поистине неисчерпаемо. Как и в скальдической поэзии, в основе таких кеннингов обычно применяются существительные со следующими значениями: движение, «шум, звон», «погода, буря», «встреча, тинг» (dríf, él, fljúk, hregg, hríð, regn, skúr, stormr, veðr, eyr, fundr, mót, þing, galdr, glamm, gnýr, göll, hjaldr, leikr, róg, þrá); в определении же — существительные, обозначающие разного рода оружие (branda, brodda, darra, eggja, fleina, geira, hjörva, laufa, odda, randa, saxa, skjalda, stála, sverða, þorna). Постоянно варьируя синонимы и их сочетания, авторы рим могли предаваться бесконечным описаниям сражений, не опасаясь слишком частых словесных повторов. Большинство этих кеннингов почерпнуто из богатейшей фразеологии скальдов, лишь незначительная часть образована авторами рим по продуктивным скальдическим моделям. Однако в отличие от скальдов, всякий раз стремившихся создать кеннинг заново, авторы рим используют уже имеющиеся скальдические кеннинги как застывшие клише. Можно сказать, что если скальдические кеннинги существуют на положении единиц речи, то трафаретные кеннинги рим, несомненно, являются единицами языка.

Перечисленные семантические группы кеннингов не требовали от авторов рим детальных знаний древнескандинавской мифологии. В кеннингах мужа или жены имена языческих богов и богинь служили контекстуальными синонимами, т. е. были взаимозаменяемы. Такие области скальдической фразеологии, как кеннинги золота или поэзии, хотя и были основаны на историях и эпизодах, содержащихся в скандинавских мифах, необязательно предполагали близкое с ними знакомство. Кеннинги демотивировались еще в поэзии скальдов, в римах же, вероятно, заимствовались из скальдического языка в готовом виде.

Скальдические кеннинги *золота* были генетически связаны или со знаменитым сказанием о сокровище Нифлунгов, затонувшем в Рейне (отсюда римы заимствуют кеннинги: «пар Рейна» Rínar eimr, «огонь волны» báru eldr, «костер волны» hrannar bál), или с не менее известной легендой о Сигурде, победителе дракона Фафнира (ср. кеннинги в римах: «логово Фафнира» Fafnis láð, «жилище змеи» grettis ból, «земля змеи» þöðgu fold, а также «груз Грани» Grana farmr, где Грани — конь Сигурда), или со сказанием о Хрольве Краки (Жердинке), разметававшем золото в долине реки Фюри, чтобы задержать погоню (ср. в римах: «посев долины Фюри» Fýrisvalla sáð), или о мельнице Фроди, на которой мололи две рабыни Фенья и Менья (ср. кеннинги в римах: «помол Феньи» Fenju meldr, «солод

Менъи» Menju malt), или о слезах Фрейи, которые эта богиня льет по своему отправившемуся в странствие мужу (ср. в римах кеннинг: «слезы Фрейи» Freyju tár), или о кольце Одина Драупнир (букв. «Капающий»), из которого каждую девятую ночь капали еще восемь колец того же веса (ср. в римах: «пот Драупнира» Draupnis sveiti), или о сыновьях великана Эльвальди (букв. «Всемогущий»), одним из которых был Тьяци, меривших оставшееся после смерти отца золото своими ртами (отсюда в римах кеннинги: «слово Тьяци» Þjaza orð, «крик великанов» jötna hljóð). Всего в римах насчитывается около двадцати, скорее всего унаследованных из поэзии скальдов, кеннингов золота, из которых четырнадцать основываются на перечисленных древнескандинавских сказаниях.

Как и кеннинги золота, часто употреблявшиеся в римах кеннинги поэзии предполагали не столько отличное знание мифологии, сколько отличное владение поэтической формой. Чтобы проникнуть в смысл заимствованных у скальдов кеннингов, обозначавших «поэтический мед», слушателям рим не было необходимости во всех деталях помнить замысловатую историю о том, как боги сотворили мудреца Квасира, как карлики Фьялар (букв. «Прячущий») и Гьялар (букв. «Поющий») убили его, а кровь слили в две чаши — Сон (букв. «Кровь») и Бодн, как, подмешав в них мед, получили, как говорится в «Младшей Эдде», «медовое питье, да такое, что всякий, кто ни выпьет, станет скальдом либо ученым»¹⁵ (ср. в кеннингах рим «кровь Квасира» Kvasis dreugi, «жидкость Бодн» Bóðnar lögr, «потоп Сон» Sónar flóð, «напиток карликов» dvergja drekk). Едва ли авторы рим и их аудитория должны были хранить в памяти все подробности продолжения истории о происхождении скальдической поэзии, в которой рассказывалось, как убившие великана Гиллинга карлики были посажены его сыном Суттунгом на погружающуюся в море скалу и спаслись, только отдав ему драгоценный мед (ср. в римах кеннинги: «корабль Фьялара» Fjalars farkost, «корабль Аустри» Austra knör, «дуб Дурнира» Durnis eik, «корабль Нордри» Norðra skeið, «выкуп за жизнь братьев» bræðra fjörlausn, где имена карликов Аустри, Дурнир, Нордри взаимозаменяемы в соответствии со скальдическим правилом замены имен в кеннингах), и как назвавшийся Бёльверком (букв. «Злодеем») Один украл поэтический мед у великана Суттунга, соблазнив его дочь Гуннлёд (ср. в римах кеннинги: «пиво Бёльверка» Bölverks bjór, «вино Фьёлнира» Fjölnis veig, где Фьёлнир — имя Одина, «добыча Оски» Óska fengr, где Оски — имя Одина). Вновь напомним, что авторы рим отнюдь не создавали все эти кеннинги заново на основе приведенных мифов. Скорее всего, перечислен-

ные поэтические наименования были заимствованы из скальдического языка в готовом виде, и, очевидно, давно отделились от тех сказаний и мифов, на которых были построены. Поэтому вне зависимости от того, насколько хорошо авторы рим и их аудитория были знакомы с мифологией, это едва ли имело существенное значение для обогащения фразеологического запаса рим.

В кеннингах рим употребляется почти такое же число имен богов, как и в поэзии скальдов: 56 имен Одина, 9 имен Тора, 50 обозначений великанов и 40 — карликов, почти столько же имен троллей и 30 — морских конунгов. Неудивительно, что чем больше поэтов оказывались вовлеченными в сочинение рим и чем дальше эти сочинители отстояли от скальдической традиции, тем больше ошибок они допускали в создании новых, отличных от скальдических, кеннингов. Например, «корабль Аустри», где допущена замена имени одного карлика (Фьялара или Гьялара) на имя другого (Аустри), или «вино Тунда», где употреблено одно из многочисленных имен Одина — Тунд, представляют собой «правильные» кеннинги поэзии. Этого нельзя сказать о таких встречающихся в римах кеннингах поэзии, как «корабль Фьельнира» (Фьельнир — имя Одина, который в отличие от карликов Фьялара и Гьялара не спасал свою жизнь бегством на корабле) или «вино Магни» (Магни — сын Тора, не имеющий никакого отношения к истории о поэтическом меде). Употребляются в римах и совсем непонятные кеннинги, появившиеся в результате недостаточных знаний мифологии, или самими поэтами, или переписчиками их стихов.

Трудно утверждать, что авторы рим черпали свои сведения о древнескандинавских богах и героях, имена которых встречаются в их кеннингах, из тех же источников, что и скальды. В ранних римах знаменитый учебник скальдического искусства — «Младшая Эдда» упоминается значительно реже, чем в поздних поэмах, которые топически начинаются со стереотипных уверений автора в том, что все ошибки в его произведении следует отнести на счет недостаточного ее знания. Ранние римы отличаются от поздних тем, что реже применяют кеннинги — эту характернейшую деталь скальдического стиля (в некоторых четверостишиях кеннинги отсутствуют вовсе, в других появляется один кеннинг или два, в очень редких случаях — три). Использование кеннингов в римах почти всегда обусловлено необходимостью соблюсти заданный узор аллитераций и рифм, поэтому кеннинг легко разделяется на части и собирается полностью лишь в строке или в двустишии. Такой порядок слов тоже напоминает характерную черту скальдического синтаксиса, состоящую в немотивированном разъединении

членов словосочетания и предложения. Тем не менее в целом порядок слов в римах более прост и непосредственно обусловлен семантикой, чем в поэзии скальдов.

То же можно сказать и о поэтическом языке рим. Кеннинги и хейти, заимствованные у скальдов, обычно только воспроизводятся. Многочленные кеннинги в римах почти не употребляются, двучленные кеннинги превращаются в простые трафареты. Даже если части кеннингов разъединены или включают окказиональные слова, семантику целого не трудно реконструировать из непосредственного контекста. Значение компонентов кеннингов было, скорее всего, давно забыто, фразеология постепенно становилась все более стереотипной. Итак, несмотря на то что в римах широко применялись скальдические фразеологизмы со всеми их мифологическими аллюзиями, система кеннингов подверглась здесь существенным упрощениям.

Как и поэтический язык, свою метрику со всеми ее характерными чертами: аллитерациями, внутренними рифмами, противопоставлением кратких и долгих слогов, счетом ударных и безударных слогов, римы, вероятно, унаследовали от поэзии скальдов. Основную метрическую единицу большинства размеров рим составляет четверостишие (аналог скальдическому хельмингу), включающее два двустишия (тождественные скальдическим фьордунгам). Если нечетные строки насчитывали четыре ударных слога, то расстановка аллитерирующих слогов в них была идентична аллитерациям в скальдическом хрюнхенте, т. е. аллитерировали или первый и третий (*Kjóstu Hjalti um kosti tvó*), или второй и третий (*sá skal mestri í minni höll*), или третий и четвертый ударные слоги (*Hjalti talar er felmtinn fær*). Те же скальдические правила (не ставить аллитерации на оба слабых слога — второй и четвертый, а также не допускать слишком большого расстояния между ними) применялись и в размерах, где нечетные строки состояли из шести ударных слогов (*Létti aldri leiðum fyrri festir branda*).

Внутренние рифмы — хендинги, канонизованные в дротткветте, хрюнхенте и других скальдических размерах (см. главу об эволюции скальдического стиха), продолжают широко употребляться в римах в дополнение к конечным рифмам. Соблюдается и характерное для скальдического стиха различие между полной рифмой — адальхендингом и консонансом — скотхендингом. Впрочем, в ранних римах используются только адальхендинги.

Все ранние римы (до XVI в.) сохраняют принятое в метрике скальдов противопоставление кратких и долгих слогов. Как и в скальдическом стихе, в римах действует правило, согласно которо-

му двусложные слова с кратким корневым гласным, такие, как *lifa*, *fara*, метрически эквивалентны односложникам типа *sundr*, *sín*, *burt*, *fein*. Наследуют римы и еще одну характерную деталь метрики скальдов. Хотя во всех размерах рим, как и в скальдическом стихе, соблюдается хореическое чередование ударных и безударных слогов, в отдельных случаях строка начинается с двух ударных слогов, за которыми следуют или два безударных, или безударный и второстепенно ударный, например: *Þóðvari var hann að hreysti jafn* (*Bjarkarímur*, IV, 66). Заметим, что, как и в стихе скальдов, самый распространенный тип такой строки включает трехсложное слово — чаще всего (ср. приведенный пример из «Римы о Бьярки») имя собственное, которое трудно было бы иначе интегрировать в структуру строки.

Параллель со скальдической метрикой в данном случае весьма показательна и свидетельствует о том, что авторы рим, как и скальды с их ненарушимыми канонами стихосложения, допускали отклонения от своих незыблемых правил в тех случаях, когда сталкивались с необходимостью употреблять собственные имена. Основные черты метрики рим, перечисленные выше, были, скорее всего, унаследованы из скальдического стихосложения, поэтому можно предположить, что генетически стих рим непосредственно восходит к поэзии скальдов.

Размеры рим, которых, по мнению исследователей прошлого века¹⁶, насчитывается около двух тысяч, тоже имеют характерные черты сходства со скальдической метрикой. Так как в этой главе невозможно проанализировать все размеры, допускающие, впрочем, объединение в двадцать три основные группы, ограничимся несколькими наиболее распространенными. В главном размере рим — *ферскейтте* нечетные строки включают четыре ударных слога (ср. скальдический хрюнхент), а четные — три (ср. дротткветт), из которых (в полном соответствии с расстановкой аллитерации в стихах скальдов) два аллитерируют в нечетных строках, и один — в четных (ср. первую строфу из самой ранней «Римы об Олаве Харальдссоне», ок. 1350 г.):

Ólafur kóngur ört ok fríðr
 átti Noregi at ráða;
 gramr var æ við bragna blíðr
 borinn til sigrs ok naða.

«Олав конунг, щедрый и красивый,
 правил Норвегией; князь был навечно
 рожден с дружелюбным характером
 для победы и милости».

(*Óláfs ríma Haraldssonar*, 1)¹⁷

В противоположность скальдическим размерам — дротткветту или хрюнхенту, в *ферскейтте* регулярно используется конечная

рифма (схема abab). Последняя, однако, не чужда и стиху скальдов, где были канонизованы размеры с регулярной конечной рифмой, например рунхент (см. главу об эволюции скальдического стиха). Таким образом, и конечная рифма едва ли начала применяться в римах независимо от поэзии скальдов.

Другой распространенный размер рим, *ставхент* (stafhent) отличается от ферскейтта только присутствием четырех ударных слогов во всех строках, что вновь позволяет сравнить его со скальдическим хрюнхентом. Моносиллабическая рифма употребляется не только в нечетных (как в ферскейтте), но и в четных строках (обычная схема рифм aabb):

Kann eg öngvan kvæða mátt að
kveikja af nokkurn dýran hátt;
stundum hef eg stafhent lag,
það sryttir nokkuð fyrir mér brag.

«Не могу я слагать могучие стихи,
зажигать каким-то дорогим размером;
временами предпочитаю я размер ставхент,
который несколько сокращает мои стихи».

(*Mírmansrímur*, II, 4)¹⁸

Принятая в ставхенте схема рифм часто использовалась скальдами в рунхенте (hnerpt runhenda, образцы которого Снорри дает в 91-й главе «Перечня размеров», см. главу о стихе). Почти тождествен ставхенту размер *самхент* (samhent), имеющий, как и некоторые разновидности скальдического рунхента, одну и ту же рифму во всех четырех строках (aaaa). *Скахент* (skáhent) представляет собой вариант ферскейтта, элиминирующий конечную рифму из нечетных строк, но дополнительно вводящий, как и все размеры скальдов, внутреннюю рифму. Остальные размеры рим представляют собой модификации перечисленных выше и, следовательно, также допускают возможность аналогий со скальдическим стихом.

Различные размеры было принято чередовать на протяжении одного пространного цикла рим, так что каждый раздел (rímaflokkur) отличался от соседних сложнейшими моделями рифм, аллитераций, строгим счетом ударных и безударных слогов. Не исключено, что такое деление повествования на разделы обуславливает название жанра. Термин «римы» (rímu, вероятно, восходящий к старофранцузскому и, возможно, проникший в исландский язык из средненижненемецкого или среднеанглийского, где он используется в значении «стихотворение» или «баллада»¹⁹) обычно употребляется во множественном числе именно потому, что произведения этого жанра, как правило, состоят из нескольких разделов (песней).

Композиция рим кажется инновацией по сравнению с традиционными способами организации повествования. Древнесканди-

навские баллады, эддические песни или даже древнеисландские саги, разделенные на главы в рукописях, строились вокруг определенных тем или эпизодов. Сочинители рим, напротив, часто прерывают повествование в середине действия, давая авторское отступление в конце и в начале раздела, а затем вновь продолжая рассказ о тех же событиях. Например, в одном из ранних произведений этого жанра (начало XIV в.), «Римах об Ане Лучнике» (*Ans rímur bogsveigis III, 49–68; IV, 1–9*), изложение истории о распре между героями (Аном и Кетилем) в усадьбе землевладельца прерывается заключением в третьей риме и мансёнгом — в начале четвертой, в результате чего развитие повествования замедляется и изображение мести Ана злобному Кетилю откладывается. Введение этого композиционного приема, очевидно, помогавшего удерживать внимание слушателей, дает возможность заметить, как авторы рим проявляют и совершенствуют свое мастерство в организации повествования. Напомним, что искусство нарративности уже было освоено предшествующей поэтической традицией — скальдической, по крайней мере за два века до появления первых рим.

Очевидно, ничто так не свидетельствует об изменениях, произошедших в долгой и богатой событиями истории скандинавской повествовательной литературы, как создание «Римы о Скиди» (*Skíðaríma*), единственной пародийно-героической поэмы, которая дошла до нас от всего исландского Средневековья. Хотя наиболее ранняя из многочисленных рукописей этой римы относится приблизительно к 1737 г., текст ее обычно датируется на основании лингвистического и стилистического анализа началом XV в.²⁰ (исследователи же прошлого века склонялись к еще более ранней датировке — конец XIV в.²¹).

Это самое длинное из известных нам ранних произведений состоит из двухсот двух строф, не разделенных на флокки (*rímpa-flokkar*). Возможно, пространность этого текста тоже должна была создавать комический эффект и пародировать монотонность длинных циклов рим. В поэме рассказывается о приключениях нищего бродяги по имени Скиди. Изображая протагониста безобразным, прожорливым и сварливым бродягой (*göngumaðr*), автор римы последовательно использует формально-метафорический язык поэзии скальдов. Создатель «Римы о Скиди» отдает предпочтение традиционным скальдическим кенningам мужа таким, как: «Бальдр сокровищ» (*augar Baldr Skíðaríma 12*), «дерево мечей» (*laufa víðinn Skíðaríma 52*), «роща (дерево) мечей» (*laufa lundr Skíðaríma 67*), «роща (дерево) стрел» (*fleina lundrinn Skíðaríma 128*)²². Не нужно объяснять, что, будучи применены к главному «герою», эти кеннинги

приобретают пародийный характер, независимо от того, каковы были намерения автора (вспомним о таких скальдических кеннингах, как «трусливый тополь брани» или «бедный куст сокровищ», о которых нам никогда не суждено узнать, скрываются ли за ними процессы автоматизации поэтического языка или авторская ирония).

Образ жизни главного персонажа римы тоже мало соответствует способам его обозначения — Скиди бродит от одного дома к другому, попрошайничая и развлекая хозяев историями. Однажды он приходит к на редкость негостеприимным людям, которые отказывают ему в еде и укладывают спать на полу. Перед тем как лечь, Скиди забывает перекреститься и видит во сне Аса-Тора, который провожает его в чертог Одина, Вальгаллу. Здесь его просят рассудить двух легендарных героев «Пряди о Сёрли» — Хеди́на, похитившего Хильд, и ее отца Хёгни (чья вражда, как говорится в «Младшей Эдде», привела к великой битве Хьяднингов, которая будет длиться до конца света). Скиди тем не менее сам выражает желание взять Хильд в жены и даже обручается с ней. Некоторое время все идет хорошо, и Один предлагает «герою» «дорогой дар» (*kjörgjafir Skíðaríma 100*) — эпизод, явно пародирующий сцены награждения скальдов и воинов. Однако если для древних викингов подобающими наградами были обычно драгоценные предметы или богато нагруженные корабли, то у Скиди хватает воображения попросить у богов лишь новый наконечник для своей палки да кусочек масла.

Частые упоминания буффонного героя о Боге настолько раздражают языческих божеств и легендарных воинов, что между ними разгорается величайшая битва, гротескному описанию которой рима посвящает 55 строф. Пародийный эффект в изображении сражения создается смешением стилей — реалистические эпизоды, напоминающие картины битв в скальдической и эддической поэзии или в родовых сагах, соседствуют с бурлескными сценами, в которых принимают участие самые знаменитые герои древности:

Sló til Gunnars Sigurður hringr,
sá var arfi Gjúka,
augnabruinin á honum springr,
ei mun góðu lúka.
Svó hjó hann til Sigurðar hrings,
að sverð stóð fast í tönnum;
hér hefir næsta komið til kings
með korskum frægðarmönnum.

(*Skíðaríma 155–156*)

«Ударил по Гуннару Сигурд Хринг,
таков был наследник Гьюки,
бровь его рассечена,
это добром не кончится.
Так ударил он по Сигурду Хрингу,
что меч накрепко застрял в его зубах;
потом пришло здесь к краху дело
могучих славных мужей».²³

Идентификация одного из героев, упоминающихся в приведенных строфах, вызывает затруднения комментаторов, которые обычно истолковывают слово *hringr* «кольцо» (оба раза после имени собственного Сигурд) как «в кольчуге»²⁴. При этом отмечается, что интерпретировать это слово как прозвище героя: Сигурд Хринг (*Sigurðr Hringr* — букв. «Сигурд Кольцо») — отец знаменитого Рагнара Кожаные Штаны (*Ragnar loðbrók*), не позволяет контекст всей строфы, где речь явно идет о Сигурде Убийце Фафнира. Между тем можно вспомнить, что имя Сигурда Хринга традиционно ассоциируется с величайшим сражением, которое, как рассказывается в «Деяниях датчан» Саксона Грамматика (*Saxonis Gesta Danorum*), в «Отрывке саги о древних конунгах» (*Sögubrot af fornkonungum*) и в реконструированной «Бравалльской туле»²⁵, когда-либо имело место на Севере. По воле самого Одина Сигурд Хринг и Харальд Клык Битвы бились друг с другом во главе несметных ратей в знаменитой битве на Бравеллир, в которой, как повествуется в упомянутых памятниках, участвовали и легендарные герои, и персонажи исторических преданий, и реальные дружинники, разделенные несколькими столетиями.

Может быть, описания этой «парадигматической» битвы послужили объектом пародирования в «Риме о Скиди» (интересно отметить, что в битве на Бравеллир принимают участие многие персонажи рим — это и враждующие из-за Хильд конунги Хедин и Хёгни, и герой «Рим о Бьярки»). В таком случае упоминание имени Сигурда Хринга — самого знаменитого участника того сражения, в изображении которого смешивались герои всех эпох, следует рассматривать в качестве своеобразного «перекодировочного знака», что не исключает, однако, и возможной контаминации образов героя Бравалльской битвы и легендарного убийцы Фафнира.

Как бы то ни было, но именно знаменитому Сигурду Хрингу выпадает честь вышвырнуть из Вальгаллы нищего бродягу Скиди, убившего и искалечившего нескольких богов, включая Ньёрда, Локи и Бальдра. Скиди просыпается и обнаруживает, что поколочен до синяков, остался без зубов и со сломанным носом, но в котомке у него лежит выбитый им «во сне» зуб Фафнира, выпрошенный у Одина наконечник для палки и старое масло, данное ему Фрейей и оказавшееся губительным для всех собак в округе. Так автор римы дает понять слушателям, что все произошедшее со Скиди — нечто большее, чем просто сон.

В «Риме о Скиди» обо всех событиях рассказывается с большим юмором. Комически представлен и образ главного героя, и персонажей, очевидно, хорошо знакомых автору римы и ее слушателям

прежде всего по таким сагам и прядям, как «Сага о Хрольве сыне Гаутрека», «Сага о Хрольве Краки», «Прядь о Сёрли», «Прядь о Норна-Гесте», «Сага о Хейдреке». Скорее всего, введение в действие произведения этих персонажей, известных по «сагам о древних временах», тоже следует понимать как пародирование того приключения, которое питали к ним авторы традиционных рим.

Пародии на героический эпос, в которых на тривиальные темы повествуется возвышенным поэтическим языком, оставались в числе излюбленных жанров со времен «Войны мышей и лягушек» и всегда были исключительным достоянием стихотворной формы. Датированные приблизительно тем же временем, что и «Рима о Скиди», «Кольцо» Генриха Виттенвейлера и история монастырского капеллана в «Кентерберийских рассказах» позволяют составить представление о распространенности пародийно-героических жанров в Европе. Автор «Римы о Скиди» был, конечно, прекрасно знаком с европейской литературой, что, в частности, подтверждается свободным употреблением им заимствований, почти не использующихся, как известно, в исландском языке (ср.: «Не всем опорам колец (= женщинам) подходят амурные стихи» *Ekki sómir ammorðs vess / öllum bauga skorðum Skíðaríma* 4). Можно предположить, что сочиненная им поэма тоже относится к жанру литературной пародии. По-видимому, к этому времени (1400–1450 гг.) традиция рим со всеми издержками этого жанра настолько прочно утвердилась в Исландии, что могла допустить появление пародии, о популярности которой красноречиво свидетельствует число рукописных списков.

Нередко считается, что римы были предназначены для «простых людей», недостаточно подготовленных к тому, чтобы оценить изысканную красоту скальдических вис или величие «Саги о Ньяле». Трудно судить, насколько это утверждение верно для всех рим, часто обращенных, подобно скальдическим драпам, к могущественным и состоятельным покровителям. Едва ли это справедливо и для «Римы о Скиди», которая, как можно предположить, требовала от слушателей знания героической традиции и ее метафорического языка.

«Рима о Скиди» уникальна также в том отношении, что представляет собой единственное произведение этого жанра, имеющее оригинальный сюжет. Вторичность рим по отношению к *fornaldarsögum* не вызывает сомнения, однако и саги тоже могут создаваться по модели рим. Так, в более поздний период прозаический эпос — саги и поэтический эпос — римы оказывают друг на друга сильное влияние. В качестве одного из первых примеров взаимопроникновения традиций можно привести «Сагу о Хромунде Грипссоне», не

сохранившийся оригинал которой был переработан в риме, в свою очередь послужившую моделью для создания прозаической «саги о древних временах». Важным результатом деятельности авторов рим и саг было поддержание интереса к эпической героической традиции Скандинавии, возродившемуся на закате предшествующей — скальдической эпохи. Традиция рим показывает поразительную верность их авторов унаследованному материалу древнескандинавского героического эпоса.

Одновременно с римами в XIV в. поэтический эпос²⁶ возрождается и в английской литературе, причем тоже средствами аллитерационного стиха. Как и римы, английская поэзия аллитерационного возрождения появляется полностью сформировавшейся после перерыва в исконной поэтической традиции героического эпоса. Памятники аллитерационного возрождения в Англии имеют и другие черты сходства с исландским жанром рим: повествовательность, фиксированность текста (возможное чтение с рукописи), интерес к наиболее примитивным формам сознательного художественного вымысла — явному неправдоподобию, сверхъестественности. И в римах, и в современных им английских аллитерационных памятниках XIV в. происходит освоение художественной правды (в противопоставлении исторической) и распространение осознанного авторства на повествовательную поэзию²⁷. И римы, и поэзия аллитерационного возрождения наследуют исконным эпическим традициям — поэтический эпос представлен в Англии такими памятниками, как «Беовульф», «Битва в Финнсбурге», «Битва при Бруннбурге», а в Скандинавии — песнями «Старшей Эдды». Говоря о преемственности традиций поэтического эпоса в Исландии, можно вспомнить не только об эпической поэзии «Старшей Эдды», но и о повествовательных «эпических» песнях скальдов XII в., например о «Драпе о йомсвикингах» Бьярни Кольбейнссона (см. в главе о любовных стихах. С. 555—557).

Скальдические стихи XII в. позволяют пролить свет и на происхождение той более или менее обязательной вступительной части римы, которая называлась «мансёнгом» — лирической «любовной песнью». В «Драпе о йомсвикингах» и других современных ей скальдических произведениях, например в «Пословичной песне» (см. выше. С. 557—559), присутствуют лирические вступления, совершенно аналогичные мансёнгу рим. Характерна для этих поэм и относительная независимость вступления от главной эпической темы всего произведения, становящаяся правилом в мансёнге рим — автономном произведении, которое обычно никак не связано с содержанием основного текста.

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

Авторы этих произведений, вернее было бы назвать их «версификаторами» (в отличие от скальдов, чье авторское самосознание распространялось на создаваемую ими форму), или скрывают свои имена, или зашифровывают их в анаграммах, или прячут свою подпись в рунах. Наиболее вероятная причина анонимности рим состоит, как можно себе представить, в их «эпичности» — рима перелагает общеизвестное предание, что традиционно (ср. саги, «Старшая Эдда») не предполагало «авторства». Нежелание быть узванными заметно на протяжении XIV–XV вв., до тех пор пока была жива скальдическая традиция или память о ней: с XVI в. сочинители мансёнгов рим, утратив основание для сравнения, уже неизменно заявляют о своем авторстве.

Несколько дольше сохраняется практика сокрытия имени женщины, которой адресован мансёнг, — анаграмматический или рунический *senhal* встречается даже в XVII в. Освоение европейских ролевых моделей, вне сомнения восходящих к лирике трубадуров, совершается в XVI в.; до этого периода развитие мансёнга рим относительно независимо идет в сторону все большей типизации и обобщения, т. е. совпадает с тенденцией эволюции аналогичного скальдического жанра. В области формальной организации направление развития кажется противоположным: гипертрофия и

условность формы в мансёнге XIV–XV вв. достигают максимума, что отличает его от главной повествовательной, эпической структуры римы. Можно сказать, что тем самым римы наследуют двум традициям: скальдической — в мансёнге и саговой — в «эпической» части, обычно основанной на сюжетах «рыцарских саг» и «саг о древних временах» или песней «Старшей Эдды».

Нельзя не провести аналогию с усилением формальной гипертрофии — залогом магической действенности в поэзии «сильных скальдов», преемственно связанной с нидом (см. выше главу о хулительных стихах). Вероятно, прагматическую направленность имеют и инвокации к божествам, характерные как для поэзии сильных скальдов, так и для мансёнга рим. Последние чаще всего обращены к Одину с мольбой о даровании помощи в сочинении поэмы. Эти инвокации, сопровождаемые бесчисленными и стереотипными вариациями на тему скандинавского мифа о том, как Один добыл мед поэзии, соблазнив Гуннлёд, остаются традиционными для мансёнга рим почти до наших дней, хотя его формализованность постепенно исчезает, а дискурсивность усиливается. Уже с XVII в. делается выбор в пользу содержания (*efni*) в ущерб формальной красоте, виртуозности (*hagleikr*); таким образом стиль мансёнга сближается с основной частью римы. Перечень возможных тем мансёнга расширяется, содержанием его становятся жалобы на измену поэтического дара, возраст, бедность и несчастья, надежда на награду и т. д. Происходит своеобразная резимологизация термина «мансёнг»: вместо песни, «направленной» на конкретную женщину (*maþ*, ср.р. — «рабыня, женщина»), начало римы занимает обращение к покровителю (*maþþr*, *maðr*, м.р. — «мужчина, человек»).

В XVIII в. вступления к римам все чаще обыгрывают условности мансёнга, например, предлагая буквальную трактовку мифа о поэтическом меде. История мансёнга возвращается к началу начал всей скальдической поэзии. Структурные детали мансёнга, в частности обращения к Одину, изложение мифа о происхождении поэзии и т. д. остаются неизменными, однако получают новую, комическую функцию. Возникает принципиально иная установка: направленности на актуальную ситуацию противопоставляется направленность на определенную систему поэтики. Прагматическая действенность мансёнга сменяется пародийной, формальная виртуозность превращается в нарочитость. Мансёнг, как и эпическая часть римы, подвергшаяся осмеянию уже в XV в. (в «Риме о Скиди»), оказывается благодарным объектом для пародии в силу крайней автоматизованности своей семантики и структуры. Таким об-

разом, в поздних римах, с одной стороны, происходит вторичное «экспериментальное» освоение поэтики мансёнга путем подражания, а с другой — обнажается ее условность и ускоряется эволюция от автоматизации к индивидуализации. От прежнего скальдического жанра остается лишь превратно истолкованное имя, а может быть, и воспоминание о его исконной магической, затем эстетической, лирической и, наконец, пародийной действительности.

Итак, исходя из анализа всей поэтической системы жанра рим, а не изолированных ее элементов, нельзя не заметить, что их формальная гипертрофия (а также пассивность их авторов по отношению к содержанию) типологически родственна скальдической поэзии; а их фразеология (кеннинги и хейти), синтаксис (переплетения предложений) и основной размер — ферскейтт с бесчисленными строфическими вариациями, вероятно, сохраняют с ней и генетические связи.

По сравнению со скальдической поэзией гипертрофия формы в римах, несомненно, усиливается: все более условным и вычурным становится язык; еще более тесным и жестким оказывается стих (в пределах строки нагромождаются различные формальные элементы: к регулярной аллитерации добавляются не только внутренние, но и конечные рифмы; фиксируется длина и количество строк в строфе). Попытаемся ответить на закономерно возникающий при данной постановке проблемы вопрос: каким образом сложнейшая форма могла соблюдаться в римах на протяжении огромных, насчитывающих сотни строф, циклов, если скальдическая поэзия (как было показано в главе об эволюции стиха скальдов) задыхается от жесткости тех же формальных элементов в композиции замкнутой восемью строками висы?

В противоположность скальдической поэзии, которую характеризует архаическое соотношение стиха и языка (элементы стиха не абстрагированы от их конкретного языкового воплощения²⁸), общий признак рим составляет двойная сегментация поэтического текста²⁹, возникающая вследствие разрушения архаического единства стиха и языка. В результате стих рим и их язык начинают противопоставляться друг другу как две разноуровневые системы, контактирующие посредством ритмики и речи, т. е. в процессе творчества³⁰.

Индивидуальное творчество, продуктом которого, вне сомнения, являются римы, направлено на наименее семантизированную область формы — орнаментирование стиха бесчисленными узора-

ми созвучий, в которые вовлекается большая часть ударных слогов. Эта формальная гипертрофия, однако, объясняется иными причинами, чем аналогичная черта поэзии скальдов. Пассивность авторов рим по отношению к содержанию обусловлена прежде всего его неоригинальностью — сюжеты рим всегда воспроизводят сюжеты сказочно-романических саг (fornaldarsögur «саги о древних временах» или riddarasögur «рыцарские саги»). Тем самым содержание рим оказывается вторичным по отношению к текстам, которые сами по себе неоригинальны: «рыцарские саги», например, представляют собой продукт ассимиляции доминирующей литературной традицией (саговой) рыцарских романов, проникших в Исландию из Норвегии, где они начали переводиться в XIII в.

На формальном уровне эта жанровая ассимиляция (о глубине которой свидетельствует то обстоятельство, что в Исландии, в отличие от всех скандинавских стран, рыцарские саги сочинялись³¹) определяется превращением стихотворного текста романа в прозаическую сагу, в котором не последнюю роль, вероятно, играет отсутствие в XIII в. адекватных поэтических средств. Неприемлемость скальдического стиха для передачи больших стихотворных форм, таких, как роман, может быть вызвана целым рядом причин: тематической связанностью (воздействие на актуальное настоящее как предмет скальдической поэзии), ситуативной обусловленностью (зависимость стихотворного текста от конкретной ситуации, сделавшей необходимым его сочинение или исполнение), «коммуникативной недостаточностью», требующей от «отдельных вис» опоры на комментирующей текст саги; а также важными особенностями формы и, в частности, замкнутостью композиции ее главной стиховой единицы — восьмистрочной висы. Наиболее существенная же причина состоит в неуниверсальности скальдической формы, объясняющейся ее укорененностью в языке, неспособностью абстрагироваться от конкретного языкового воплощения.

В отличие от скальдической формы, никогда не использовавшейся вне строго определенных и очерченных выше границ, эддический стих и стилистика, традиционно ассоциировавшиеся с рассказом о событиях прошлого, иногда применялись в XIII в. для передачи повествовательных сюжетов, нередко даже заимствованных. Эти заимствованные сюжеты, облеченные в размеры «Старшей Эдды» и пересказанные ее языком, оказываются переведенными не только в иную языковую или формальную, но прежде всего в иную концептуальную и ассоциативную сферу. Так, образ-

ный строй, стиль, изобразительные средства «Прорицания Мерлина» Гуннлауга Лейвссона воссоздают эпический мир, моделируемый по самой знаменитой песни «Старшей Эдды» — «Прорицанию вельвы» (см. главу о скальдической поэзии после христианизации).

С возникновением рим универсальная, выделившаяся в чисто технический прием и не обремененная никакими коннотациями форма наконец была найдена и прозаические сюжеты рыцарских романических саг вновь получили стихотворное воплощение, столь существенное для трансформации безличной саговой традиции в авторскую поэзию рим.

Создание жанра рифмованных эпических поэм и его необычайная распространенность, вероятно, обусловлены несколькими факторами. Прежде всего их генезис связан с важными особенностями развития литературы в Исландии³². Во-первых, в XIV в. появилась необходимость произвести адекватную замену угасавшей скальдической традиции. Во-вторых, возникла потребность в создании поэтического жанра, который соответствовал бы повествовательной организации саг, рассказывавших связанные истории, а не представлявших последовательность отдельных кратких зарисовок. Обеим этим нуждам удовлетворял новый жанр рим. Поэтическая реформа была не в последнюю очередь продиктована и тем, что, как уже говорилось, в Исландии в XIII в. стали переводиться стихотворные французские романы, обреченные быть прозаическими, до тех пор пока в скандинавской литературе отсутствовали способы изложения сюжетов пространственных нарративных произведений в поэтической форме. Поиски адекватного аналога английским метрическим романам, немецким рифмованным поэмам, французским *chansons de geste* привели к рождению *knittelvers* в Швеции и рим в Исландии. С возникновением рим не только был создан жанр развлекательной литературы, но и была продолжена традиция повествовательной поэзии. О том, что римы с успехом исполняли все возложенные на них функции, свидетельствует тот неослабевающий интерес, который они вызывали на протяжении пяти веков.

Редкостной устойчивостью этого жанра (количество рим, сочиненных в XVII, XVIII, XIX вв., огромно; приблизительно треть рим, созданных после XVI в., не опубликована) мы, вероятно, обязаны, в частности, тому, что в отличие от христианской поэзии скальдов римы успешно ассимилировали новые европейские сюжеты, ставшие для них традиционными, причем их освоение никоим образом не пришло в конфликт с переусложненной, вычурной, консервативной, однако абстрагировавшейся от языкового

воплощения и потому универсальной, формой. Римы процветали в Исландии и в нынешнем веке (последний из опубликованных текстов написан в 1965 г.), а размеры их и по сей день используются в популярной исландской литературе — в так называемых «отдельных висах» (*lausavísur*), знаменательно совпадающих по названию с соответствующей структурной формой поэзии скальдов. Непрерывность поэтической традиции в Исландии, по-видимому, сыграла свою роль и в консерватизме исландского литературного сознания, и в сохранении почти неизменным синтетического флективного исландского языка.

Краткое описание поэтики рим (в детальном исследовании жанра здесь нет необходимости), сделанное в этой главе под определенным углом зрения — в их отношении к скальдике, подчинено наиболее важной цели всей книги — представить все известное нам о поэзии скальдов как единый эволюционный процесс, в котором римы оказываются частью исторической перспективы, находящейся за границами скальдического творчества, но связывающей его с искусством нового времени.

Примечания

- 1 *Mogk E.* Geschichte der norwegisch-isländische Literatur. 2 Aufl. Strassburg, 1904. Bd. II.; *Finnur Jónsson.* Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. 2 udg. København, 1924. Bd. III.
- 2 *Jón Þorkelsson.* Om Digtingen på Island i det 15. og 16. Århundrede. København, 1888. S. 123ff.
- 3 *Björn K. Þórólfsson.* Rímur fyrir 1600 // *Safn Fræðafélagsins um Ísland og Íslendinga.* København, 1934. Bd. IX. Bls. 35–51; *Hallfredur Örn Eiríksson.* On Icelandic Rímur: Orientation // *Arv.* 1975. Vol. XXXI. P. 139–150.
- 4 *Nolsøe M.* Some Problems Concerning the Development of the Faroese Heroic Ballad // *Jahrbuch für Volksliedforschung.* Bd. XVII. 1972. S. 86–87.
- 5 *Einar Ól. Sveinsson.* Um rímur fyrir 1600 og fleira. 1935. Rpt.: *Við uppspretturarnar.* Greinasafn. Reykjavík, 1956. Bls. 200–217; *Stéfan Einarsson.* Alþýðjukveðskapur frá miðöldum // *Skírnir.* 1949. Bls. 114–140.
- 6 *Hughes Sh. F. D.* «Völsunga rímur» and «Sjúrðar kvæði»: Romance and Ballad, Ballad and Dance // *Ballads and Ballad Research: Selected Papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research: University of Washington. Seattle, 1978. / Ed. P. Conroy. Seattle, 1978. P. 37–45.*
- 7 *Vesteinn Ólason.* The Traditional Ballads of Iceland: Historical Studies. Reykjavík, 1982. P. 76–78.

- 8 В настоящее время господствует взгляд, согласно которому мансёнт в римах восходит к любовной поэзии трубадуров и миннезингеров (*Björn K. Þórolfsson*. Op. cit. Bls. 385). Между тем можно заметить, что в мансёнге рим отсутствуют характерные для этой поэзии мотивы (например, не упоминается тема прихода весны и т. д.). Генетическая связь мансёнга в римах с одноименным скальдическим жанром представляется, на наш взгляд, значительно более вероятной.
- 9 Здесь и далее примеры из «Рим о Бьярки» цит. по: *Hrólfs saga kraka og Bjarkarímur / Finnur Jónsson gaf út // Samfundet til udgivelse af gammel nordisk litteratur, XXXII. København, 1904. S. 109–163.*
- 10 Здесь и далее примеры из «Рим о Боси» цит. по: *Íslenzkar miðaldarímur. III: Bósa rímur / Ólafur Halldórsson gaf út // Stofnun Árna Magnússonar á Íslandi Rit, V. Reykjavík, 1974.*
- 11 Здесь и далее примеры из «Рим о Сёрли» цит. по: *Rímnasafn: Samling af de ældste islandske Rimer / Finnur Jónsson gaf út // Samfundet til udgivelse af gammel nordisk litteratur, XXXV. København, 1905–1922. Bd. II. S. 85–111.*
- 12 Здесь и далее примеры из «Рим о Вёльсунгах» цит. по: *Rímnasafn: Samling af de ældste islandske Rimer / Finnur Jónsson gaf út // Samfundet til udgivelse af gammel nordisk litteratur, XXXV. København, 1905–1922. Bd. I. S. 311–347.*
- 13 Цит. по: *Ibid. Bd. I. S. 351–408.*
- 14 Краткое описание кеннингов в ранних римах дано Сэрлом Уильямом Крейги в предисловии к его изданию рим: *Craigie, Sir William A. Sýnisbók Íslenzkra rímnna frá upphafi rímnakvedskapar til loka nítjándi aldar. London, 1952. Bd. I. Inngangur; Rímnamál. Bls. lx–lxxi.*
- 15 Младшая Эдда / Изд. подг.: О.А.Смирницкая, М.И.Стеблин-Каменский. Литературные памятники. Л., 1970. С. 58.
- 16 *Þra Helgi Sigurðsson. Safn til bragfræði Íslezkra rímnna að fornu og nýju. Reykjavík, 1891.*
- 17 Примеры из «Римы об Олаве Харальдссоне» цит. по: *Rímnasafn: Samling af de ældste islandske Rimer / Finnur Jónsson gaf út // Samfundet til udgivelse af gammel nordisk litteratur, XXXV. Bd. I. S. 1–18.*
- 18 Цит. по: *Craigie, Sir William A. Op. cit. Bd. II. Inngangur. Bls. xxxv.*
- 19 *Craigie, Sir William A. Op. cit. Bls. 283; Nolsøe M. The Faroese Heroic Ballad and its Relation to Other Genres // The European Medieval Ballad: a Symposium / Ed. Otto Holzapfel et al. Odense, 1978. P. 61–66.*
- 20 *Björn K. Þórolfsson. Op. cit. Bls. 385–386.*
- 21 *Maurer K. Die Skíða-ríma // Abhandlungen der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaft. Kl. I. München, 1869. Bd. XII. Abt. I. S. 3–70.*
- 22 Здесь и далее примеры из «Рим о Скиди» цит. по: *Skíðaríma. Rímnasafn: Samling af de ældste islandske Rimer / Finnur Jónsson gaf út // Samfundet til udgivelse af gammel nordisk litteratur, XXXV. Bd. I. S. 10–40.*

- 23 Истолкование строфы вызывает трудности. Финнур Йоунссон (Ordbog til de af Samfund til Udg. af gml. nord. Litteratur udgivne Rimur samt til de afr dr. O.Jiriczek udgivne Bósařmur. København, 1926–1928. S. 210) предполагал, что строка komið til kings «может быть, значит “ведет к разрушению” (blive til undergang), где слово kingr — окказионизм, возможно, связанный с глаголом kingja “глотать, поглощать” (at sluge)».
- 24 Mitchell St. Heroic Sagas and Ballads. L., 1991. P. 173.
- 25 Всестороннее исследование «Бравальской тулы» содержится в статье: Гуревич Е.А. Эволюция жанра тулы в средневековой исландской литературе // Проблема жанра в литературе Средневековья / Отв. ред. А.Д. Михайлов. М., 1994. С. 157–163.
- 26 Аргументация этой точки приводится в статье: Матюшина И.Г. Возрождение аллитерационной поэзии в позднесредневековой Англии // Там же. С. 175–228.
- 27 Стеблин-Каменский М.И. Заметки о становлении литературы (к истории художественного вымысла) // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 108.
- 28 Смирницкая О.А. Стих и язык древнегерманской поэзии. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1988. С. 42.
- 29 О двойной сегментации стихотворного текста см.: Бухштаб Б.Я. Об основах и типах русского стиха // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1973. Vol. XVI. P. 110.
- 30 О контакте стиха и языка в индивидуальной поэзии см.: Смирницкая О.А. Указ. соч. С. 13.
- 31 Несмотря на то что в исландских рыцарских сагах соответствующие французские романы легко узнаваемы по названиям («Сага о Парсевале», «Сага о Тристраме и Исёнде», «Сага о Флоресе и Бланкифлур»), в них с трудом улавливается даже самая приблизительная сюжетная романическая схема. Отвергнутыми оказываются все главные черты европейского романа: изображение внутреннего мира героя уступает место описанию событий, в основном подвигов и битв; романические переживания упоминаются как средство мотивации главных конфликтов; любовные коллизии заменяются поисками подходящей невесты; исчезают эмоциональные интроспективные монологи, прямая речь сокращается до характерных «саговых» реплик. Утрачивая рыцарско-авантюрную семиотику французского романа, исландские «рыцарские саги» не приобретают индивидуальной семиотической структуры «родовых саг» («саг об исландцах»). В них эксплицируются архаичные и универсальные автохтонные модели, традиционно связанные с фольклорными и мифологическими темами или героями: добывание невесты (Тристрам), спасение королевства (Парсеваль) и т. д., к которым, в конечном счете, восходят глубинные структуры самих рыцарских романов.
- 31 Craigie, Sir William A. Op. Cit. Bls. 284.

БУНТ против традиционализма — в этом, по мнению ряда современных исследователей¹, заключается главное содержание и смысл произведенного скальдами переворота, направленного против предшествующей поэтической системы. Между тем, как мы пытались показать на страницах этой книги, если скальдам и суждено было совершить революцию в поэзии, то осуществлена она была не *извне* и едва ли из стремления решительно порвать с «рутиной» еще не успевшей ко времени появления первых скальдических стихов «омертветь» эпической системы, но *в недрах* самого «традиционного стиля». В этом, как представляется, и кроются причины глубочайшей противоречивости рассмотренного нами уникального литературного явления, объединившего ориентацию на жесткий и до мельчайших деталей регламентирующий творчество канон с осознанным индивидуальным авторством и, как следствие последнего, с поистине безудержным новаторством.

Ярче всего это совмещение противоположных начал проявляется на уровне поэтической формы. В отличие от творцов эпоса скальды не использовали готовых стиховых заполнителей-формул (в узком смысле слова их поэзия «антиформульна»), однако и они были вынуждены оперировать не свободно создаваемыми метафорами, но существующей «от века» системой готовых перифрастических наименований — инвариантными моделями кеннингов, которые поэт не вправе был выдумывать по собственному желанию, но лишь постоянно обновлял вербально, стараясь вкладывать в их варьирование все свое мастерство. При ближайшем рассмотрении оказывается, что даже соединения подобных моделей в так называемые протяженные кеннинги суть не свободные конструкции, изобретаемые *ad hoc* в процессе поэтического творчества, но традиционные блоки, иначе говоря, — все то же общее достояние многих поколений скальдов, чье индивидуальное искусство было направлено исключительно на их конкретное словесное воплощение.

Ограниченный набор воспроизводимых, но безгранично варьируемых фразеологических, синтаксических, метрических моделей,

которым располагали скальды, по всей видимости, был воспринят ими из древнегерманской поэтической традиции. Канонизацию скальдической метрики и синтаксиса можно рассматривать как органическое проявление эволюции эддического стиха, реализацию тех возможностей, которые были заложены в аллитерационной поэзии времен ее расцвета. Унаследованная от эпоса неспособность скальдического канона к отчуждению от конкретного языкового воплощения вызывает необходимость его вариативности, а вовлечение в канон новых элементов языковой формы создает дополнительные, еще более детализованные правила.

Не самый факт наличия правил, регламентирующих скальдическое искусство, — любое художественное произведение в конечном счете создается в соответствии с теми или иными правилами, — но их характер не позволяет согласиться с тезисом об изначальной нетрадиционности, или «антиформульности» (в широком смысле слова) поэзии древнескандинавских скальдов.

Двойственная природа скальдического творчества находит отражение и в двух, казалось бы, несовместимых, но парадоксальным образом уживавшихся в исландском обществе мифах о поэте. Согласно первому из них, скальд представлялся одиноким и опасным избранником Одина — бога поэтов, получившим прямо от него, минуя каких бы то ни было посредников, свою долю чудесного напитка — меда поэзии, символизировавшего поэтический дар. Согласно второму, он и вовсе не являлся «профессионалом», но был наделен той же способностью, что и едва ли не любой другой исландец эпохи саг — умением при случае «сказать» правильную скальдическую вису. Если первый миф, видевший в скальде индивидуального мастера, лежал в основе высокого авторского самосознания древнескандинавского поэта, то второй служил выражением совсем другой стороны скальдического искусства — его традиционализма.

Поэзия скальдов с ее формальной гипертрофией возникает не из стремления нового поколения поэтов противопоставить свое творчество исчерпавшему себя эпическому искусству (и потому сравнение скальдов с импрессионистами², бросившими вызов академизму предшественников, нисколько не проясняет существа произведенного в древнескандинавской поэзии переворота), но из потребности, которую не мог удовлетворить эпос: придать незыблемую прочность настоящему. Тогда как эпическая поэзия была способна «заговорить» о событиях современной истории только языком аналогий³ (вспомним исполнение «Древних речей Бьярки» перед решающим сражением Олава Святого), скальды сделали их

единственным содержанием своих стихов. Обеим поэтическим системам было назначено веками существовать бок о бок, порою сближаясь, но не уступая при этом своего предмета, и только на закате традиции скальды начинают вторгаться в прежде не принадлежавшую им область прошлого и сочинять «исторические песни».

Ни один жанр скальдической поэзии не отражает парадоксальность творчества древнескандинавских поэтов с той рельефностью, с какой ее демонстрирует хвалебная песнь. Ведь именно складывая стихи, которым предстояло жить в веках и хранить славу не только восплаваемого вождя, но и самого создателя песни, скальды более всего стремились проявить свое индивидуальное мастерство. Однако именно эти стихи, удовлетворявшие всем жестким каноническим требованиям, в наибольшей степени несут на себе печать традиционности и, в частности, изобилуют «общими местами» и топосами. Как уже приходилось говорить, хвалебным песням скальдов может быть найдена параллель в другом виде искусства эпохи викингов — в надписях на памятных камнях, высеченных мастерами рунического письма и орнаментики. И трафаретная формула мемориальной надписи, призванной навсегда сохранить память о погибшем в походе воине, и весь ее облик — «парадные», специально предназначенные для употребления на камнях руны, вплетенные в причудливый узор, составленный из постоянно воспроизводимых элементов («рунический змей»), свидетельствуют о типологическом сходстве рунических памятников со скальдическими драпами. Это сходство проявляется и в том, что, подобно последним, мемориальные надписи при всей их стереотипности не были плодами анонимного творчества, но во множестве случаев донесли до нас имена их создателей, подписавшихся под своими творениями.

В противоположность драпе складывавшиеся на случай и не предназначенные для длительного хранения в людской памяти «отдельные висы» представляют собой наиболее свободную формальную разновидность скальдического искусства, в которой допускались даже известные отклонения от канона. Поводом для сочинения таких стихов могла послужить любая безделица, а их автор далеко не всегда был поэтом в глазах общества. В отдельных висах расширяются границы применения скальдической формы⁴. Созданная как средство возвышения и героизации настоящего, оказания прямого магического воздействия на адресата стихов, эта изощренная форма в отдельных висах становится вместилищем самого случайного содержания. И здесь мы вновь не можем не провести параллель с рунической письменностью — на этот раз с над-

писями и посланиями на рунических дощечках, которые были во множестве обнаружены в Норвегии во время раскопок на бергенском Брютене. Нанесенные на недолговечный материал (дерево) упрощенными руническими знаками, эти чудом уцелевшие тексты (товарные бирки, деловые, семейные и любовные письма) вскрывают важнейший пласт культуры скандинавского Средневековья, являя нам свидетельства едва ли не всеобщей «рунической грамотности», сопоставимой с декларируемой сагами способностью всех членов общества понимать и сочинять скальдические стихи. Из тайного и опасного знания, доступного лишь посвященным и употребляемого по особым поводам, руническое письмо превращается в универсальный код, служащий для фиксации любой информации.

Противопоставление высоко ценимой и щедро оплачиваемой драгоценными дарами хвалебной песни-драпы и импровизируемой на случай отдельной висы — центральное для всей скальдической традиции. Оно же составляет и главную ее загадку. Мы можем лишь строить гипотезы об истоках скальдического искусства, естественно, обращаясь в поисках его начал к таким социально значимым и восходящим к архаике с ее магическим использованием поэтического слова жанрам, как хулительные стихи (ниды) и панегирические песни. При этом, однако, непросто объяснить тот факт, что отдельные висы приписывались уже первому известному норвежскому скальду и легендарному родоначальнику традиции Браги Старому, или же отвлечься от того обстоятельства, что каждая строфа скальдической песни представляет собой абсолютно законченный, замкнутый и самостоятельный в смысловом и формальном отношении стихотворный отрезок, по сути эквивалентный отдельной висе. Не случайно противоположность двух основных форм поэтического искусства «нейтрализуется» в саге, рассыпавшей драпы и флокки скальдов на строфы, каждая из которых вне сопутствующего ей прозаического контекста неотличима от отдельной висы.

В то время как главная форма панегирической поэзии — драпа всегда была обращена вовне к определенному адресату, отдельные висы имели «медialную направленность»⁵. Вероятно, именно медialностью отдельных вис обусловлена возможность зарождения в них лирического начала. В любовных скальдических стихах индивидуальное чувство поглощает автора настолько, что становится основным, а иногда и единственным предметом изображения. Из способа фиксации единичного факта любовные стихи скальдов превращаются в средство поэтизации действительности. «Антиформульность» скальдического творчества — следствие эксперимента, вызванного необходимостью обновления формы как средст-

ва воздействия на действительность, — в отдельных любовных ви-сах уступает место традиционным, близким к фольклорным, изоб-разительным средствам. В этом жанре появляются приметы обоб-щения ситуации и ее эстетического восприятия автором, но не нео-сознанного, как в эпосе, а достигнутого в результате сознательно-го акта творчества. Формальная гипертрофия поэзии скальдов по-степенно преодолевается — рождается лирика в собственном смы-сле слова.

Возникнув из потребности воздействовать магическим «свя-занным» словом (*bundit mál*) на актуальную ситуацию и увекове-чивать, возвышая и претворяя в поэтические факты реальные фак-ты современной действительности, поэзия скальдов спустя почти полтысячелетия разрушается изнутри, деформируемая восприня-тым ею новым христианским содержанием. Несмотря на все усилия Снорри Стурлусона и других авторов поэтологических сочинений возродить интерес к поэзии скальдов, ее язык — основанная на древней мифологии фразеология, — вероятно, становился все менее понятным воспитанной на христианской традиции аудитории XIII—XIV вв. (ошибки в рукописях этого времени говорят о том, что со-держание стихов не всегда было ясно и переписчикам). В эту эпоху в скальдической поэзии преобладают христианские темы, сочине-ние ее становится почти исключительно делом служителей церкви.

Культурно-исторические и лингвистические изменения (прежде всего фонетические, приведшие к слоговому выравниванию, и синтаксические процессы, обусловившие замену суфигирован-ных форм полными и наводнившие строки безударными служеб-ными словами) сделали невозможным продолжение скальдиче-ской традиции. Однако унаследованной от скальдов метрике, их поэтическому языку с его условной фразеологией (кеннингами и хейти), характерному синтаксису суждено было вновь проникнуть в поэтический канон и быть использованными в созидании ново-го, специфически исландского жанра рифмованных эпических поэм — рим.

Одновременно с усилением в римах формальной гипертрофии, возможно, обусловленной «вторичностью», неоригинальностью их содержания, в них окончательно разрушается архаическое един-ство стиха и языка — полностью отчужденная от конкретного язы-кового воплощения форма выделяется в технический прием. В от-личие от поэзии скальдов римы успешно ассимилируют европей-ские сюжеты, но их освоение не приходит в конфликт с переуслож-ненной, вычурной, традиционной, однако абстрагировавшейся от языкового наполнения и потому универсальной, формой. Так ри-

мы оказываются частью исторической перспективы, связывающей скальдическое творчество с искусством Нового времени.

Поэтика рим — единственная «наследница» традиции скальдов. Не будет преувеличением утверждать, что ничто в скальдической поэзии — ни ее жанры, ни ее темы и сюжеты, ни ее стиль, ни сами принципы ее уникальных опытов в области поэтической формы и «структурно-лингвистических» операций с языковым знаком — не оказалось востребованным мировой литературой, оставившей незамеченным все достигнутое скальдами. Между тем важность скальдической традиции для исторической поэтики трудно переоценить. В поэзии скальдов не только представлено то, что не доступно наблюдению нигде в европейской литературе, — личное и одновременно дописменное творчество. Прodelанный скальдами формальный эксперимент дает возможность наблюдать полный, пройденный от начала и до конца цикл литературного развития: от зарождения элементов формы и самих жанров в магии и ритуале — к их канонизации и расцвету в классической поэзии скальдов, укорененной в языческой мифологии, — до их отрицания в христианских поэмах; от магической прагматичности стихов скальдов — до экспрессивной эстетической действенности скальдической протолирики; от мифов о поэте — избраннике Одина и «непрофессионализме» скальда — к пародированию древней мифологии в римах.

Поэтические открытия скальдов оказались бесперспективными для истории мировой литературы, как и открытие викингами Винланда не стало для мировой цивилизации открытием Америки, однако их устное слово, запечатленное в искуснейшей индивидуально-авторской форме, осталось навсегда увековеченным в памяти потомков.

Примечания

- 1 *Liberman A. The Formulaic Mind and the Skalds // Liberman A. Word Heath, Worthaide, Orðheidi. Essays on Germanic Literature and Usage. Roma, 1994. P. 52—53.*
- 2 *Ibid. P. 51.*
- 3 *Ibid. P. 50.*
- 4 *Смирницкая О.А. Скальдические отдельные висы // Малые формы фольклора: Сборник статей памяти Г.Л.Пермякова. М., 1995. С. 286.*
- 5 Там же. С. 295.

Адальхендинг (aðalhendingr — букв. «благородная рифма») — точное совпадение всех звуков ударного слога, охватывающее как согласный, так и предшествующий ему гласный (например: *kytt : styttá; til : víða*); применяется в четных строках скальдической висы.

Балкарлаг (balkarlag) — четырехсложный размер, напоминающий дротткветт, в котором отсутствует приращение; возможно, представляет собой изобретение Снорри Стурлусона (за пределами «Перечня размеров» — виса № 97 — не встречается).

Гальдралаг (galdralag, от galdrar — «заклинания», ср. глагол gala — «кричать» и lag — «размер») — размер заклинаний, используемый в некоторых эддических песнях, например в «Речах Скринира», и характеризующийся повышенной звуковой упорядоченностью.

Драпа (возможно, к drepa — «разбивать» и «проникать внутрь») — парадная скальдическая песнь, включающая в себя особый формальный элемент, так называемый *стев* (повтор, имеющий сходство с припевом), который делит на равные сегменты (stefjamél, или stefjamál — «промежутки, обрамленные стевом») среднюю часть песни (stefjabálkr — «раздел со стевом») и, тем самым, отграничивает ее от двух других частей — вступления (urphaf) и заключения (slæmr).

Дротткветт (dróttkvætt, dróttkvæðr hátt, от drótt — «дружина» и -kvæðr — прилагательное от глагола kveða — «говорить») — шестисложный размер с тремя ударными слогами в строке, в котором в четных строках используется полная рифма (адальхендинг), в нечетных — консонанс (скотхендинг). Им сочинено пять шестых скальдической поэзии.

Дунхент (dunhendr, dunhenda — букв. «шумная рифма», ср. duna — «шум, грохот») — разновидность дротткветта, в котором слог, несущий второй хендинг нечетной краткой строки, не только аллитерирует, но и образует полную рифму с адальхендингом четной краткой строки, что достигается благодаря двукратному использованию основ одних и тех же слов во втором хендинге нечетной краткой строки и в первом хендинге четной краткой строки (виса № 25 — в «Перечне размеров»).

Идурмалт (ídurmæltr, субстантивированное прилагательное — «постоянно говорящийся») — вариант дротткветта, в котором все четыре хендинга четной и нечетной строки образуют друг с другом полную рифму. Одна и та же корневая морфема используется здесь трижды — в обоих хендингах нечетной краткой строки и в первом хендинге четной краткой строки (т. е. во всех рифмах фьордунга, кроме последней). В «Перечне размеров» — виса № 47.

Квидухатт (kvíðuhátt, от kvíða — «эпическая песнь» и hátt — «размер») — размер, переходный от эддических к скальдическим, имеющий регламентированное

число слогов в строке: три — в нечетных строках и четыре — в четных, в каждой строке используется по два ударных слога, канонизованные хендинги отсутствуют.

Кеннинг (kenning — букв. «охарактеризованный» или «снабженный приметой») — двухчастная субстантивная фигура, состоящая из «основы» и «определения» и выступающая в языке скальдов в роли поэтического заместителя обычного существительного. «Основа» в кеннинге обычно служит метафорическим обозначением подразумеваемого понятия, тогда как «определение» (выраженное существительным в родительном падеже) берется из денотативной сферы референта (например: *конь моря* = *корабль*).

Кимблбонд (kimblabond) — размер, в котором к каждой строке дротткетта присоединено двусложное слово, состоящее из долгого ударного и краткого безударного слога и рифмующееся с предыдущим словом. В «Перечне размеров» — висы № 59–61.

Клаузула (или наращение) — часть строки в дротткетте, дополнительная по отношению к обычной двухударной строке эддического форнюрдислага.

Лидхент (líðhendr — «помогающая рифма», т. е. рифма, поддерживающая аллитерацию в том же слоге) — размер, в котором все хендинги нечетной и четной кратких строк консонируют друг с другом, а слоги, охваченные первыми тремя хендингами во фьордунге, аллитерируют. В «Перечне размеров» — виса № 41.

Льодахатт (ljóðaháttр от ljóð — «песнь, заклинание» и háttр — «размер») — размер, в котором к долгой строке, включающей четыре ударных слога, из которых три аллитерируют, добавляется непарная строка, имеющая свою аллитерацию на двух, трех, иногда даже четырех ударных слогах. Применяется в эддической песни «Речи Высокого».

Малахатт (málaháttр — «размер речей», от mál — «речь» и háttр — «размер») — под малахаттом обычно понимают размер, в котором в строках используется пять (или более) ударных слогов, а также размер, построенный на преобладании отягощенных строк, или более свободную и, следовательно, допускающую отягощения ритмическую разновидность форнюрдислага. Применяется в эддической песни «Гренландские Речи Атли». Название восходит к «Перечню размеров» Снорри.

Мансёнг (mánsöngр, от maп — «пленник, раб», «рабыня, женщина»; söngр — «песнь») — скальдический жанр, находящий формальное выражение в драпе или отдельной вйсе, с доминирующей прагматической (восходящей к магической) функцией и содержанием, обусловленным выражением (или констатацией) скальдом его чувства к женщине.

Нид (níð) — скальдический жанр, находящий формальное выражение в драпе или отдельной вйсе, с доминирующей прагматической (восходящей к магической) функцией и содержанием, обусловленным выражением скальдом хулы в адрес соперника или врага.

Новообразование (nýgerving) — прием, состоящий в согласованном употреблении кеннингов в пределах скальдической строфы, который прежде всего предполагает варьирование одной и той же модели инвариантного кеннинга, выступающего в качестве наименования ее главного действующего лица. Результатом использования этого приема является создание целостного метафорического образа. Описание «новообразования» дается в «Перечне размеров» — виса № 6.

Полукеннинг — кеннинг, представленный лишь одним из компонентов, а именно «основой».

Римы (термин *rímur* восходит, вероятно, к старофранцузскому и проник в исландский язык из средненижнегерманского или среднеанглийского, где он используется в значении «стихотворение» или «баллада») — чисто исландский жанр стихотворных эпических поэм, процветающий в XIV—XIX вв.

Рунхент (*runhent, runhenda, runhendr háttur*) — единственный скальдический размер, в котором используется конечная рифма, мужская или женская, но всегда смежная. В строке содержится два, три или четыре ударных слога.

Скотхендинг (*skothending*) — консонанс, употребляющийся в поэзии скальдов в нечетных строках (например: *gjalt : veítr; hveit : hartr*). Исследователи толкуют термин, во-первых, как «рифму скоттов — шотландскую рифму», усматривая в значении этого термина доказательство влияния ирландской поэзии на скальдическое искусство, во-вторых, как «подстреленную, хромую рифму» (ср. нем. *Schussreim*, от гл. *schieszen* — «стрелять»), в-третьих, как «встреленную, вставленную рифму» (ср. в «Перечне размеров» Снорри Стурлусона: <...> *henni er skotið i fulla alhendu* <...> «она вставляется — букв. «встреливается» — в полный подхват»).

Стег (от *stafr* — «столб» и «веха») — канонизованный повтор, разбивающий драпу на три ее составные части и через равные промежутки (см. *stefjamél*), пронизывающий ее среднюю часть *stefjabálkr* («раздел со стевом»). См. *drapa*. Выделяются два вида стега: «связанный» двустигный или четырехстишный стег, как правило, занимающий, соответственно своему объему, заключительный фьордунг или второй хельминг строфы, и «расщепленный стег» (*rekstef*, или *klofastef*), который разъединяется построчно не принадлежащими к нему стихами и может распространяться на группу строф, образующих *stefjamél*.

Тёглаз (*töglag*, или *toglag*, а также *tögdrápulag, tögdrápuháttur* и *tögmælt*) — четырехсложный размер с двумя ударными слогами в строке; нечетные строки имеют по два аллитерирующих слога и консонанс, четные — один аллитерирующий слог (*höfuðstafr*) и полную рифму. Отклонения от канона допускаются в количестве слогов, местоположении аллитерации, звуковом составе хендингов.

Тмесис (*tnesis*) — стилистический прием, состоящий в том, что между морфемами одного сложного слова помещается другое слово или даже несколько слов. Восходит к греческим (Гомер) и римским классикам и получает особенное распространение у поэтов каролингского периода (например у Алкуина). В исландской литературе впервые упоминается как термин в «Третьем грамматическом трактате» Олава Белого Скальда: «Тмесис разрезает на куски одно слово и помещает другую его часть в середину, как здесь: *ekl vas ógn á Stiklar / óblíð stöðum síðan*».

Тула (*pula*) — стихотворный перечень имен собственных, представляющий собой одну из древнейших форм германской аллитерационной поэзии.

Ферскейтт (*ferskeytt* — «четверной размер») — главный размер рим, в котором нечетные строки включают четыре ударных слога, а четные — три, из которых два аллитерируют в нечетных строках, и один — в четных; рифма используется конечная.

Флокк (*flokkur* — «группа») — скальдическая песнь, представляющая собой цикл вис, связанных одной темой; в противоположность драпе не содержит стега.

Форнюрдислаг (fornyrðislag от *forn* — «древний», *orð* — «слово» и *lag* — «размер») — основной эпический размер, краткая строка которого включает два ударных слога и варьируемое число безударных слогов; две краткие строки объединяются аллитерацией в долгую, в которой аллитерируют три из четырех ударных слогов.

Футарк (fúþark) — старший рунический алфавит, получивший название по первым шести рунам и состоящий из 24 рун, которые являются одновременно как фонетическими знаками, так и идеограммами, или магическими знаками.

Фьордунг (fjórðungr) — четверть висы, т. е. двустипшие.

Хадарлаг (hadarlag, или haddarlag — этимология названия неясна) — скальдический размер, в котором количество ударений в строке может варьироваться от двух до трех, однако число слогов в строке (пять, в отличие от дротткветта), схема аллитераций (нечетные строки имеют по два аллитерирующих слога) и окончание строки $\angle X$ остаются неизменными. Схема рифм менее регулярна, чем в дротткветте. Преобладает метрическое заполнение, представляющее собой разновидность типа D ($\angle X \angle \angle X$), реже типа E ($\angle X \angle \angle X$).

Хейти (букв. «имя») — (1) свободный поэтический синоним; (2) скальдические синонимы, использующиеся в процессе варьирования компонентов традиционных кеннингов. В последнем случае в роли синонимов выступают слова, обладающие минимальным набором общих семантических признаков и не являющиеся взаимозаменяемыми вне кеннингов.

Хельминг (visuhelmingr) — полустрофа скальдической висы, состоящая из четырех строк; представляет собой завершенную метрическую единицу не только в синтаксическом, но нередко и в смысловом отношении.

Хендинг (hending — «подхват», ср. *henda* — «схватывать») — канонизованная внутренняя рифма; составляет неотъемлемую и наиболее характерную черту всех скальдических размеров.

Хрюнхент (hrynhent, также hrynhendr háttir, hrynhenda, hrynjandi háttir, от глагола *hrynja* — «течь, литься») — восьмисложный размер с четырьмя ударными слогами в строке, ритмически приближающийся к четырехстопному хорю; наиболее широко распространенный размер после дротткветта и чаще всего применяющийся в XIV в.

Клофастеф — «расщепленный стев» (см. *стев*).

Нукрат (или *finngdlnar* — оба термина представляют собой названия принимающего разные обличья чудовища) — прием, предполагающий употребление синонимичных моделей кеннингов в пределах строфы, в ходе использования которого один и тот же денотат получает разные наименования. Противоположен *новообразованию* и отвергается авторами ученых поэтологических сочинений начиная со Снорри Стурлусона.

Нýгerving — см. *новообразование*.

Офjóст (букв. «слишком ясное»), или «двусмыслица» — прием затемнения стиха.

Суть этого приема состоит в использовании кеннинга или хейти, обозначающих понятие, отличное от подразумеваемого, но связанное с последним благодаря формальному совпадению (омонимии) одного из его синонимов-наименований с одним из синонимов-наименований подразумеваемого понятия (например, Халлар-Стейн описывает красоту женщины кеннингом карлика «князь кости острова (= *камя*)» (*holmleggjar hilmir*), поскольку синонима-

ми карлика служат имена всех карликов, и среди них — карлика по имени *Litr*, имя которого омонимично слову *litr* — «красота»). Термин впервые упоминается в «Языке поэзии».

Reklt (букв. «протяженный») — многочленный кеннинг, возникающий в результате того, что второй компонент («определение») простого (двучленного) кеннинга в свою очередь замещается кеннингом, после чего такому же разворачиванию подвергается и каждый последующий кеннинг в образующейся цепочке. Пределом разворачивания многочленного кеннинга служит скальдическая полустрофа-хельминг. Значение термина разъясняется в «Перечне размеров» — виса № 2.

Rekstef — «расщепленный стев» (см. *stev*).

Slæmr (от *slæma* — «подрубать») — заключительная часть *дрaпы*.

Stefjabálkr — «раздел со стевом», или средняя часть *дрaпы*.

Stefjamél («промежуток между стевами») — отрезки текста, с двух концов ограниченные стевом, на которые разделяется средняя часть *дрaпы* — *stefjabálkr* — «раздел со стевом». Согласно «Перечню размеров» — виса № 70, — «правильно вставлять в песнь столько *stefjamél*, сколько он <скальд> захочет, и принято, чтобы все они были равной длины и каждый из них начинался и заканчивался стевом».

Tvíkennt (букв. «дважды охарактеризованный») — трехчленный кеннинг, возникающий в результате того, что второй компонент («определение») простого (двучленного) кеннинга в свою очередь замещается кеннингом. Объяснение термина содержится в «Перечне размеров» — виса № 2: «кеннинг — это когда битва названа *шумом копий* (*feinbrak*), *tvíkennt* — это когда меч назван *огнем шума копий* (*feinbraks fúr*)...».

I. Эпические песни:

<i>Akv.</i>	= Atlakviða in grœnlenzka	— «Песнь об Атли»
<i>Alv.</i>	= Alvíssmál	— «Речи Альвиса»
<i>Am.</i>	= Atlamál in grœnlenzko	— «Гренландские Речи Атли»
<i>Bēow.</i>	= Beowulf	— «Беовульф»
<i>Brot.</i>	= Brot af Sigurðarkviðu	— «Отрывок Песни о Сигурде»
<i>Fi.</i>	= Fiðrsvinnsmál	— «Речи Фьёльсвинна»
<i>Fm.</i>	= Fáfnismál	— «Речи Фафнира»
<i>Ghv.</i>	= Guðrúnarhvöt	— «Подстрекательство Гудрун»
<i>Gðr. I</i>	= Guðrúnarkviða in fyrsta	— «Первая Песнь о Гудрун»
<i>Gðr. II</i>	= Guðrúnarkviða önnor	— «Вторая Песнь о Гудрун»
<i>Grm.</i>	= Grímnismál	— «Речи Гримнира»
<i>Grp.</i>	= Grípisspá	— «Пророчество Грippiра»
<i>Háv.</i>	= Hávamál	— «Речи Высокого»
<i>Hel.</i>	= Heliand	— «Хелианд»
<i>Hdl.</i>	= Hyndlolióð	— «Песнь о Хюндле»
<i>HH I.</i>	= Helgakviða Hundingsbana I	— «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»
<i>HH II.</i>	= Helgakviða Hundingsbana II	— «Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»
<i>HHv.</i>	= Helgakviða Hiqrvarðssonar	— «Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда»
<i>Hlr.</i>	= Helreið Brynhildar	— «Поездка Брюнхильд в Хель»
<i>Hm.</i>	= Hamðismál	— «Речи Хамдира»
<i>Hrbl.</i>	= Hárbardzlióð	— «Песнь о Харбарде»
<i>Hym.</i>	= Hymiskviða	— «Песнь о Хюмире»
<i>Ls.</i>	= Lokasenna	— «Перебранка Локи»
<i>Od.</i>	= Oddrúnargrátr	— «Плач Оддрун»
<i>Rm.</i>	= Reginsmál	— «Речи Регина»
<i>Rþ.</i>	= Rígsþula	— «Песнь о Риге»
<i>Sd.</i>	= Sigdrífomál	— «Речи Сигдривы»
<i>Sg.</i>	= Sigurðarkviða in skamma	— «Краткая Песнь о Сигурде»
<i>Skm.</i>	= For Skírnis	— «Поездка Скирнира»
<i>Vsp.</i>	= Völuspá	— «Прорицание вёльвы»
<i>Prk.</i>	= Prymskviða	— «Песнь о Трюме»

II. Скальдические песни:

<i>Arinb.</i>	= Arinbjarnarkviða	— «Песнь об Аринбьёрне» Эгиля Скаллаgrimссона
<i>Haustl.</i>	= Haustlǫng	— «Хаустлёнг» Тьодольва из Хвинира
<i>Hkdr.</i>	= Hákonardrápa	— «Драпа о Хаконе» Халльфреда
<i>Hryn.</i>	= Hrynhenda	— «Хрюнхенда» Арнора Тордарсона
<i>Ht.</i>	= Háttatal [Snorri Sturluson]	— «Перечень размеров» Snorри Стурлусона
<i>Magnr.</i>	= Magnúsdrápa	— «Драпа о Магнусе» Арнора Тордарсона
<i>Rdr.</i>	= Ragnarsdrápa	— «Драпа о Рагнаре» Браги Старого Боддасона
<i>Sdr.</i>	= Sigtryggs drápa silkiskeggs	— «Драпа о Сигтрюгге» Гуннлауга Змеиного Языка
<i>St.</i>	= Sonatorrek	— «Утрата сыновей» Эгиля Скаллаgrimссона
<i>Vell.</i>	= Vellekla	— «Недостаток золота» Эйнара Звона Весов

III. Издания:

<i>fF</i>	= Íslenzk Fornrit
<i>Skj.</i>	= Den norsk-islandske skjaldedigtning Udg. Finnur Jónsson Bd. A I, A II, Tekst efter håndskrifterne (København, 1967) Bd. B I, B II, Rettet tekst (København, 1973)

- Августин, бл. 277
 Адальбрикт, священник 620
 Адальрад, английский король (также см. *Этельред, Adalráðr*) 307, 363, 609
 Адальстейн, английский король (также см. *Этельстан*) 262, 317
 Аймерик де Пегильян 287
 Алкуин 587
 Альрек, легендарный конунг из династии *Инглингов* 424
 Ариосто 530
 Аристотель 31, 72, 565
 Ари Торгильссон Мудрый 571, 585
 Арминий 359, 434
 Армод 552, 554, 556
 Арнгрим Брандссон, аббат 278, 660—662
 Арни Йоунссон, аббат (также см. *Árni Jónsson*) 59, 279, 371, 624, 663, 677
 Арни сын Бёдвара 280
 Арнор Тордарсон Скальд Ярлов (также см. *Arnórr Þórðarson jarlaskáld*) 42, 54, 55, 78, 98, 99, 125, 193, 202, 208—210, 216, 257, 299, 362, 369, 393, 395, 406, 408, 409, 412—414, 419—423, 441, 442, 511, 578, 580, 581, 601—610, 613, 614—620, 624, 638, 640, 663, 670, 674
 Арнульф фон Лёвен 97
 Архилох 564
 Аслаут, жена Рагнара Кожаные Штаны 365
 Астрид, жена Олава Харальдссона 308, 501, 502, 512, 538, 539
 Аудун Дурной Скальд 250, 274, 299, 381
 Аун, легендарный конунг из династии *Инглингов* 285, 424
 Ахилл 446
 Бесовульф 443
 Бернарт де Вентадорн 551
 Берси сын Скальд-Торвы 53, 57, 117, 304
 Бёдвар Бьярки (также см. *Бьярки, Vǫðvarr Bjarki*) 305, 327, 686, 687
 Бёльверк 443
 Биргир, наместник Харальда Синезубого 455, 457
 Бонифаций, св. 589
 Браги Старый Боддасон (также см. *Bragi Boddason*) 40, 45—50, 56, 60, 62, 63, 65, 77, 78, 88, 100, 110—114, 119—122, 125, 133—136, 153, 212, 235, 241, 256, 315, 324, 359, 362, 430, 432, 436, 477, 480, 481, 602, 616, 711
 Бьёрн Арнгеирссон 79, 104, 268, 313, 481, 482, 487, 509—513, 516, 517, 526, 534, 537, 560—562
 Бьёрн Асбрандссон 509, 511, 516, 517, 520, 521, 527, 531, 560, 562, 563
 Бьёрн, шведский конунг 362, 480
 Бьярки (также см. *Бёдвар Бьярки, Vǫðvarr Bjarki*) 305, 686, 687
 Бьярни Кольбейнссон, епископ 110, 120, 121, 124, 125, 261, 328, 398, 554—559, 564, 586
 Бьярни Скальд Золотых Ресниц 125
 Бэда Достопочтенный (также см. *Beda venerabilis*) 285

* Помимо имен скальдов, а также других древних и средневековых авторов, в указатель включены имена реальных и легендарных скандинавских правителей и героев древности.

Вагн Ахасон, *йомсвикинг* 555, 556
Валахфрид Страбон 653
Ванланди, *легендарный конунг из династии Инглингов* 424
Вар, Квинтилий 359
Венанций Фортунат 650
Вергилий 281, 446
Ветрлиди Скальд 472, 494
Вёлунд 260
Вёлу-Стейн (также см. *Стейн*) 237, 283
Висбур, *легендарный конунг из династии Инглингов* 424

Гальфрид Монмутский 649, 676
Гамли Каноник (также см. *Gamli Kanoki*) 99, 370, 371, 623, 639–643, 672
Геракл 446
Гесиод 446, 565, 616
Гест Оддлейвссон 283, 284
Гиральд Камбрийский 486
Гисли сын Кислого 27, 48, 52, 57, 58, 78, 79, 207, 475–478
Гисль Иллугасон (также см. *Gísl Illugason*) 77, 619, 676
Гицур, *епископ* 617
Гицур Скальд Золотых Ресниц 42, 242, 418, 585, 586
Гицур Черный 299
Глум Гейрасон 245, 246, 252, 253, 286, 298, 317, 318, 403, 404, 420, 435, 436, 439, 611
Глум Торкельссон 590
Гомер 446, 565, 616
Гонорий 650
Гораций 255, 530
Готторм Синдри 125, 442
Греттир Асмундарсон 26, 263, 266, 267, 289, 318, 473, 474
Грим (также см. *Скаллагрим*) 262
Гудбранд Торлакссон, *епископ* 683
Гудини, *английский ярл* 286
Гудмунд Арасон, *епископ* 43, 660, 661, 663, 664, 689
Гульвасу-Торд 436
Гуннлаут Змеиный Язык 104, 200, 250, 251, 263, 266, 268, 290, 307, 308, 310, 363, 381, 418, 436, 443, 516, 517, 522–528, 534, 542, 558, 562, 565, 567, 609
Гуннлаут Лейвссон 411, 471, 649, 676, 683

Гуннхильд, *норвежская королева* 311, 317, 319, 416, 449–451, 457, 458, 481
Гюльви, *легендарный конунг шведов* 584
Гюрд, *епископ* 475, 477, 478

Давид, *конунг скоттов* 620
Дагфинн, *лагманн* 297
Даниил, *епископ* 589
Дитрих Бернский 260
Домальди, *легендарный конунг из династии Инглингов* 424
Донат 67

Еврипид 530
Евстахий, св. (также см. *Плацид*) 399, 628–630, 632

Ибн-Фадлан 444
Ивар Ингимундарсон (также см. *Ívarr Ingimundarson*) 620, 676
Иллути Скальд из Долины Брони (также см. *Illugi brynðælaskáld*) 439, 613
Инги сын Харальда Гилли 633
Ингигерд, жена *Ярицлейва* 538–540, 544
Ингольв 500, 501

Йокуль Бардарсон 458
Йоун Арасон, *епископ* (также см. *Jón Arason*) 668, 669
Йоун Лофтссон 426
Йоун Скальд Марии (также см. *Jón Máriuskáld*) 669
Йоун Эгмундарсон (Святой), *епископ* 499, 573
Йоун Эгильссон 474, 475

Карл Великий 616
Квельдульв (также см. *Ульв*, *Kveldúlfur*) 227, 261, 263, 289, 311, 528
Квинтилиан 80
Кнут Могучий, *датский конунг* (также см. *Knútr*) 49, 100–102, 308, 327, 361, 372, 381, 382, 393, 597, 598, 601, 609
Кормак Эгмундарсон (также см. *Kormákr*) 33, 48, 49, 52, 57, 58, 74, 79, 199, 263, 268, 313, 314, 318, 385, 411, 442, 443, 513–518, 520–522, 525, 528–532, 553, 558, 560, 562, 565, 567, 601, 676
Кольбейн Тумасон 362
Кристина, жена *ярла Хакона Безумного* 298
Кэдмон 259

Магнус Голоногий, *норвежский конунг* 209, 426, 440, 516, 547–549, 562, 619, 620

Магнус Добрый, сын Олава Святого, *норвежский конунг* (также см. *Magnús*) 54, 98, 223–225, 227, 257, 308, 309, 312, 313, 327, 390–392, 395, 406, 408, 409, 412–414, 420, 423, 592, 594, 606, 607–610, 613, 618, 634

Магнус Сигурдарсон Слепой 614

Магнус Хаконарсон Исправитель Законов, *норвежский король* 353, 433

Магнус Эрлингссон, *норвежский конунг* 302, 303

Мани (также см. *Месяц, Máni*) 302, 303

Маркус Скеггьясон (также см. *Markús Skeggjason*) 99, 407, 420, 617–619, 672

Месяц (также см. *Мани, Máni*) 303

Ньяль 550

Овидий 281, 499, 500, 530, 616

Одд Кикинаскальд 125

Одд Сноррасон 483, 573

Одди Глумссон (Одди Малый) 552, 616
Одди сын Хельги (Одди Звездочет) 293–297

Олав Альв Гейрстадира, *конунг в Восточной Норвегии* 425, 445

Олав Лесоруб, *легендарный конунг из династии Инглингов* 424

Олав Тихий, *норвежский конунг* (также см. *Óláfr*) 379, 380, 600, 601

Олав Тордарсон Белый Скальд 42, 66, 67, 80, 83, 84, 99, 189, 205, 354, 413, 414, 487, 649

Олав Трюггвасон, *норвежский конунг* (также см. *Óláfr, Áleifr*) 41, 151, 240, 363, 368, 380, 384, 409, 419, 423, 478, 571, 572, 578–580, 584, 613, 661, 670, 676

Олав Харальдссон (Олав Святой), *норвежский конунг* (также см. *Óláfr, Áleifr*) 41, 42, 79, 247, 250, 257, 271, 276, 279, 299, 302, 304–306, 308, 309, 312, 313, 319, 370, 392, 393, 395, 396, 407, 419–421, 423, 429, 435, 442, 501, 502, 516, 538–544, 564, 572, 585, 591–601, 606, 608, 610, 613, 614, 633–637, 670, 709

Олав Эйрикссон, *конунг шведов* 299, 538

Оттар Черный (также см. *Óttarr svartí*) 42, 128, 196, 271, 299, 404, 411, 441, 443, 480, 501–503, 512, 538, 567, 614, 634, 674

Отфрид 108

Пейре Роджьер 551

Петрарка 530

Плацид (также см. *св. Евстахий*) 628–631

Присциан 67

Проперций 530

Проспер Аквитанский 277

Пьер Видаль 530

Пьер Овернский 551

Рагнар Кожаные Штаны, *легендарный датский викинг* (также см. *Ragnarr loðbrók*) 109, 110, 135, 365, 431, 445

Рёгнвальд Калн, *оркнейский ярл* 99, 105, 110, 171, 258, 259, 288, 434, 437, 551–554, 614, 616, 669, 675

Рёгнвальд, *оркнейский ярл* 420, 602, 603, 606

Рёгнвальд сын Олава (Достославный), *конунг из династии Инглингов* 425, 445

Рёгнвальд сын Ульва, *ярл* 393

Роберт, монах 268

Рунольв 644

Рэв Гестссон (также см. *Ховгарда-Рэв*) 585, 586, 640

Саксон Грамматик 285, 302, 327, 455, 458

Свейгдир, *легендарный конунг из династии Инглингов* 424

Свейн Вилобородый, *датский конунг* 276, 280, 435, 436, 587

Свейн Кнутссон, *датский конунг* 308, 594, 597, 598, 600, 632

Свен, *датский конунг* (также см. *Svein*) 301, 302

Свен Эстридсен (Ульвссон), *датский ярл (впоследствии конунг)* 313, 390, 392, 614

Сверрир, *норвежский конунг* 275, 670

Сигвальд, *ярл йомсвикингов* 280, 392

Сигват Тордарсон (также см. *Sigvat*) 32, 41, 42, 44, 100–102, 112, 115, 117–122, 125, 128, 189, 212, 247, 248, 267, 271, 276–279, 299, 302, 306–309, 312, 327, 372, 381, 382, 393, 407, 419–421,

423, 429, 430, 435—437, 442, 549, 590—596, 599—602, 606, 611, 612, 615, 624, 634, 637, 670, 673, 674
 Сигеберт Льежский 586
 Сигмунд, легендарный герой 263, 416
 Сигтрюгг Шелковая Борода, ирландский конунг (также см. *Sigtryggr*) 104, 250, 251, 381
 Сигурд Крестоносец, норвежский конунг 250, 287, 303, 464, 619
 Сигурд Нарвасон (также см. *Sigurðr Narfason*) 668, 669
 Сигурд Свишня, конунг в Восточной Норвегии 225
 Сигурд Слембидьякон 620
 Сигурд сын Хакона, норвежский ярл 313
 Сигурд Фафнирбойца (также Убийца Фафнира) 69, 70, 81, 260, 698
 Сигурд Хринг, легендарный конунг (также см. *Хринг*, *Sigurðr Hringr*) 697, 698
 Синфьотли, легендарный герой 263
 Скаллагрим (Лысый Грим; также см. *Грим*) 105, 108, 168, 227, 262, 311, 317, 329
 Скальд Рэв (также см. *Рэв Гестссон*, *Ховгарда-Рэв*) 42, 65, 80
 Скафти Торродссон (также см. *Skapti Þoroddsson*) 501, 590, 615
 Скетти 475—477
 Скули, норвежский ярл, впоследствии герцог (также см. *Skúli*) 124, 297, 355, 382, 405, 414, 437
 Скули Торстейнссон 124
 Снорри Стурлусон 7, 18, 22, 28—30, 33, 37, 42, 56, 65—68, 72, 77, 80, 83—88, 96, 98—102, 105, 107—110, 114, 134—136, 150—154, 160, 165, 166, 171, 191, 205, 208, 241, 243, 256, 260, 279, 282, 283, 286, 288, 291, 296—299, 301, 304, 309, 327, 353—355, 360, 361, 365, 382, 389, 391, 394, 396, 400—403, 406, 414, 415, 424, 426, 433, 437, 444, 455, 456, 485, 490, 491, 515, 518, 543, 553, 573, 581, 584, 595, 630, 649, 652, 658, 663, 669, 670, 675, 677, 685, 695, 712
 Старкад Старый 267, 285, 289, 290
 Стейн (также см. *Вёлу-Стейн*) 283, 284
 Стейн Хердисарсон 129, 379, 380, 382, 436, 600, 601, 674
 Стейнтор 238
 Стейнунн 584—586

Стув сын Торда Кота 245, 246, 286, 303, 419, 604, 605
 Стурла Тордарсон 42, 53, 55, 99, 103, 115, 121, 125, 353—355, 358, 400, 432, 433, 439, 486, 649, 676
 Сэмнинг, легендарный герой 425
 Сэмунд Мудрый 426
 Тангбранд, миссионер 472, 473, 494, 584, 615
 Тацит, Публий Корнелий 359
 Теодульф 616
 Тибулл 530
 Тинд Халлькельссон 78, 401, 403, 439, 442
 Тома 268
 Торарин Короткий Плащ 77, 102, 248
 Торарин Славослов 49, 75, 100—102, 361, 381, 382, 393, 436, 597—601, 609
 Торарин Черный 48
 Торбьёрн Скальд Дис 587, 589, 671
 Торбьёрн Хорнклови (также см. *Хорнклови*, *Þorbjörn hornklofi*) 17—20, 22, 33, 35, 56, 77, 82, 86, 88, 91, 114, 115, 120, 121, 128, 151—153, 162, 164, 165, 188, 198, 274, 299—301, 326, 359, 404, 406, 407, 417, 438, 611
 Торвальд Блондускальд 676
 Торвальд Вейлн = Хворый (также см. *Þórvaldr enn veill*) 360, 472, 518
 Торвальд Кодранссон Бывалый (также см. *Þórvaldr Kodránnsson enn víðforli*) 468—473
 Торвальд Хьяльтссон 79
 Торвард Торгейрссон 419
 Торгейр, законоговоритель 572
 Торгильтс, рыбак 115
 Торгрим Торстейнссон 475—477
 Торд Кольбейнссон 53, 55, 78, 104, 118, 125, 127, 313, 392, 393, 418, 442, 487, 509—512, 526, 534, 537, 561
 Торд Сэрексон 35, 74, 104, 124
 Торир Ледник 669
 Торкель Гисласон 53, 676
 Торкель Скалласон 116
 Торлейв Ярлов Скальд 44, 79, 227, 229, 244, 256, 272, 273, 276, 280, 318, 407, 435, 436, 439, 454, 482, 483, 487, 550, 587
 Торлейк Красивый (также см. *Þórleikr fagr*) 614
 Тормод Скальд Чернобровой (также см. *Þórmóðr Kolbrúnarskáld*) 59, 189,

263, 271, 305–307, 319, 327, 403, 418, 442, 502, 512, 514, 534, 537, 606
 Тормод Тревиллссон 102, 103
 Торфинн, *оркнейский ярл* 299, 409, 601–606
 Торфинн Рот 616
 Торф-Эйнар, *оркнейский ярл* 109, 110, 420
 Тости, *английский ярл* 286
 Гранд из Гаты, *фарерский хёвдинг* (также см. *Pránder í Gøtu*) 135, 599, 600
 Тьерви Насмешник 507, 508, 562
 Тьодольв Арнорссон 53, 54, 55, 68–71, 78, 105, 115, 120–122, 124, 129, 303, 307, 362, 373, 389–392, 407, 436, 443, 549, 606, 607, 610, 612, 613
 Тьодольв из Хвинира Мудрый (Тьодольв Хвинский) 51, 56, 96, 110–114, 117, 120, 121, 124, 133, 152, 153, 160–162, 189, 299, 315, 359, 424–427, 432; 436, 438, 444, 446, 616, 628
 Ульв (также см. *Квельдильв*, *Kveldúlfur*) 261
 Ульв Дикий Зверь (также см. *Úlfr inn óargi*) 261, 289
 Ульв Себба 252, 274
 Ульв Уггасон 119, 124, 125, 152, 373, 435, 436, 495, 616
 Флейн 107, 135
 Фридрек, *епископ* 468–473
 Фьельнир, *легендарный конунг из династии Инглингов* 424
 Хавард Хромой 53
 Хакон Безумный, *норвежский ярл* 298, 671
 Хакон Добрый, *норвежский конунг* (также см. *Hákon*) 203, 241, 271, 311, 416, 451
 Хакон Могучий, *норвежский ярл* (также см. *Hákon*, *Hákon*) 64, 228, 232, 235, 237, 243, 256, 266, 272, 273, 281, 290, 386, 388, 389, 407, 410, 411, 425, 430, 482, 483, 576–578, 598, 611
 Хакон Хаконарсон, *норвежский король* 99, 297, 353–355, 358, 405, 414, 433
 Халлар-Стейн 26, 117, 122, 124, 367, 368, 377, 380, 676
 Халля Челнок (также см. *Halli*) 229, 230, 248, 249, 269–273, 286, 287, 291, 303, 454

Халлур Магнуссон 478
 Халльбьёрн Хвост 227–229, 243, 244, 256, 285
 Халльвард Харексблеси 609
 Халльдор Болтун (также см. *Haldór skvaldri*) 303, 614, 619, 676
 Халльдор Некрещеный 126
 Халль Тораринссон 99, 437
 Халль Эгмундарсон (также см. *Hallr Ógmundarson*) 669
 Халльфред Оттарссон Трудный Скальд (также см. *Hallfreðr Ottarsson*) 41, 52, 63–65, 67, 75, 87, 94, 112, 115, 117, 119, 120, 125, 128, 129, 151, 152, 162, 190, 240, 263, 265, 268, 310, 315, 317, 318, 363, 384, 385, 392, 401, 404, 407, 409, 410, 418, 420, 421, 423, 436, 437, 439, 442, 505, 506, 513, 516, 517, 521, 531, 544–548, 560, 562, 564, 567, 575–584, 586, 591, 598, 602, 604, 605, 624, 637, 665, 670, 673, 674, 676
 Хальвдан Черный, *норвежский конунг* 299, 426, 445
 Харальд Гилли, *норвежский конунг* 614, 620
 Харальд Гудинасон (Годвинсон), *английский ярл* 229, 248, 249, 272, 286
 Харальд Клык Битвы, *легендарный конунг датчан* 285, 698
 Харальд Прекрасноволосый, *норвежский конунг* (также см. *Haraldr hárfagri*) 17, 20, 72, 244, 251, 252, 274, 298–301, 311, 353, 359, 381, 406, 407, 425, 444, 534–538, 558
 Харальд Серая Шкура, *норвежский конунг* 246, 252, 286, 298, 313, 411, 611
 Харальд Синезубый, сын Горма, *датский конунг* 316, 455, 456, 469, 561
 Харальд Суровый, сын Сигурда, *норвежский конунг* (также см. *Haraldr harðráði*) 54, 68, 70, 85, 105, 115, 204, 209, 224, 225, 230, 245, 246, 248, 249, 257, 259, 269–272, 286, 288, 299, 364, 365, 373, 379, 408, 412–414, 419, 436, 454, 548–550, 553, 600, 604, 606, 607, 612–614
 Хастейн сын Хромунда Хромого 79, 637
 Хаук Вальдисарсон 129, 286, 315–317, 434, 483, 676
 Ховгарда-Рэв (также см. *Рэв Гестссон*, *Скальд Рэв*) 42, 64, 65, 67, 242, 418, 585

Хорниклови (также см. *Торбьёрн Хорн-
клови, Þorbjört hornklofi*) 301

Хравн Энундарсон 522—526

Хринг (также см. *Сигурд Хринг, Sigurðr
Hringr*) 285, 366

Хрольв Краки (Жердинка), легендар-
ный конунг датчан 327

Хутлейк, легендарный конунг шведов 326

Хьяльти Скеггьясон 571

Эадгар, сын английского короля Этель-
реда Неразумного 547

Эгиль Скаллагримссон (также см. *Egill
Skallagrímsson*) 26, 48, 49, 52, 56—61,
79, 88, 103—106, 109, 110, 128, 135, 151,
152, 161, 168, 207, 227, 231, 233, 237—
240, 250, 253—255, 257, 259, 261—263,
265, 284—287, 289, 290, 311, 314, 315,
317—321, 323, 328, 329, 356, 359—362,
372, 373, 379, 381, 403, 405, 411—416,
418, 422, 430, 436, 439, 442, 444, 449—
459, 463, 472, 481, 484, 503—505, 509,
510, 521, 528, 534, 536—538, 561, 562,
566, 567, 577, 616, 676

Эдмунд, св. 571, 598

Эдуард Исповедник, английский король
286

Эйвинд Финнссон Погубитель Скаль-
дов 58, 79, 112, 115, 120, 124, 151,
161—163, 235, 237, 241, 251, 271, 287,
409, 416, 425, 426, 428, 550, 603

Эйлив Годрунарсон 44, 47, 71, 81, 112,
120, 124, 436, 587—589, 656, 671

Эйнар Гильссон 43, 48, 664, 683, 689

Эйнар Скуласон (также см. *Einarr*) 66,
67, 94, 101, 105, 115, 116, 120, 121, 124,
125, 127, 129, 201, 230, 231, 250, 257,
278, 287, 301, 302, 369—371, 553, 614,
623, 624, 632—637, 640, 645, 661, 662

Эйнар Хельгасон Звон Весов (также
см. *Эйнар Щитовой Девы, Einarr
skálaglamm*) 59, 77, 112, 115, 118, 120—
122, 124, 125, 152, 155—160, 165, 166,
171, 231, 232, 235—238, 280—283, 319,
362, 385, 392, 411, 430, 439, 577, 611,
673

Эйнар Щитовой Девы (также см. *Эйнар
Хельгасон Звон Весов, Einarr skála-
glamm*) 281

Эйольв Дадаскальд 377, 379, 382, 401,
403, 436, 442, 611

Эйрик Добрый, датский король 617—
619

Эйрик Кровавая Секира, норвежский
конунг (также см. *Eiríkr*) 57, 162, 241,
246, 253, 286, 311, 317, 319, 362, 372,
373, 381, 403, 416, 439, 449—451, 455,
457, 481, 505, 561, 611

Эйрик Магнуссон, норвежский король
670

Эйрик Рыжий 98, 589

Эйрик сын Хакона, норвежский ярл
(также см. *Eiríkr*) 266, 290, 313, 377,
378, 393, 401, 436

Эйрик, легендарный конунг из династии
Инглингов 424

Эйрик, шведский конунг 274

Эйстейн Асгримссон 68, 99, 113, 115,
116, 120, 121, 124, 125, 127, 129, 198,
216, 474, 475, 477, 478, 664—668, 677

Эйстейн сын Магнуса Голоногого,
норвежский конунг 230, 250, 302, 464,
465

Эйстейн сын Харальда Гилли 633

Элисив (Елизавета Ярославна), нор-
вежская королева 364, 548

Эльвир Хнува 262, 274, 299, 500

Эней 446

Энунд Деревянная Нога 289

Эрлинг сын Скьяльга, норвежский ярл
309, 421

Эрменгарда 551—554, 556

Эрп Согбенный 135

Этельред (также см. *Адальрад, Adaldróðr*)
104, 307, 609

Этелстан (также см. *Адальстейн*) 104,
262, 577

Ярицлейв (также см. *Ярослав*) 548

Ярослав (также см. *Ярицлейв*) 538—540

Adalráðr (также см. *Адальрад, Этельред*)
363

Áleifr (также см. *Олав Трюггвасон,
Ólaftr*) 384

Áleifr (также см. *Олав Харальдссон,
Ólaftr*) 257, 395

Árni Jónsson (также см. *Арни Йоунссон*)
624

Arnótt Þórðarson jarlaskáld (также см.
Арнор Тордарсон Скальд Ярлов) 193

Beda venerabilis (также см. *Бэда Достопочтенный*) 285

Bragi Boddason (также см. *Браги Старый Боддасон*) 88

Böðvarr Bjarki (также см. *Бёдвар Бьярки*) 305

Egill Skallagrímsson (также см. *Эгиль Скаллагримссон*) 265

Einar (также см. *Эйнар Скуласон*) 302

Einar skálaglamr (также см. *Эйнар Хельгасон Звон Весов*) 112

Eiríkr (также см. *Эйрик Кровавая Секира*) 372, 373, 381, 403, 416

Eiríkr (также см. *Эйрик сын Хакона*) 378, 436

Gamli Kanoki (также см. *Гамли Каноник*) 639

Gísli Illugason (также см. *Гисль Илугасон*) 619

Haldórr skvaldri (также см. *Халльдор Балтун*) 619

Hallfreðr Óttarsson (также см. *Халльфред Оттарссон Трудный Скальд*) 87

Halli (также см. *Халли Челнок*) 291

Hallr Ögmundarson (также см. *Халль Эгмундарсон*) 669

Haraldr harðráði (также см. *Харальд Суровый*) 269–271, 379

Haraldr hárfagri (также см. *Харальд Прекрасноволосый*) 300, 407

Holmgöngu-Bersi 288

Hókon (также см. *Хакон Добрый*) 416

Hókon (Hákon) (также см. *Хакон Могучий*) 228, 256, 410

Illugi bryndelaskáld (также см. *Илуги Скальд из Долины Брони*) 613

Ívarr Ingimundarson (также см. *Ивар Ингимундарсон*) 620

Jón Arason (также см. *Йоун Арасон*) 668, 669

Jón Márfuskáld (также см. *Йоун Скальд Марии*) 669

Knútr (также см. *Кнут Могучий*) 372, 381, 434

Kormákr (также см. *Кормак Эгмундарсон*) 199

Kveldúlf (также см. *Квельдульф, Ульф*) 261

Magnús (также см. *Магнус Добрый*) 408

Máni (также см. *Мани, Месяц*) 327

Markús Skeggjason (также см. *Маркус Skeggjason*) 616

Óláfr (также см. *Олав Тихий*) 380

Óláfr (также см. *Олав Трюггвасон, Aleifr*) 380

Óláfr (также см. *Олав Харальдссон, Aleifr*) 370

Óttarr svartí (также см. *Оттар Черный*) 128

Ragnarr loðbrók (также см. *Рагнар Кошаные Штаны*) 109

Sigtýgg (также см. *Сигтрюгг Шелковая Борода*) 381

Sigurðr Hringr (также см. *Сигурд Хринг, Хринг*) 697

Sigurðr Narfason (также см. *Сигурд Нарвасон*) 668

Sigvat (также см. *Сигват Тордарсон*) 248

Skapti Þóroddsson (также см. *Скапти Þóroddsson*) 501

Skúli (также см. *Скули*) 382, 437

Svein (также см. *Свен*) 302

Úlfr inn óargi (также см. *Ульф Дикий Зверь*) 261

Þórarinn Loftunga (также см. *Торарин Славослов*) 100

Þórbjörn hornklofi (также см. *Торбьёрн Хорнклови, Хорнклови*) 114, 188

Þórleikr fagri (также см. *Торлейк Красивый*) 614

Þórmóðr Kolbrúnarskáld (также см. *Тормод Скальд Чернобровой*) 263

Þórvaldr enn veili (также см. *Торвальд Веили*) 472

Þórvaldr Kóðránsson enn víðfjarli (также см. *Торвальд Кодранссон*) 468

Þrándr í Gøtu (также см. *Транд из Гаты*) 599

«Англосаксонская хроника» 577

«Анналы» 434

«Анналы Олдаверья» 474

«Бандадрапа» (также см. «Драпа богов», *Bandadrápa*) 379, 401, 436

«Беовульф» (также см. *Beowulf*) 213, 214, 443, 609, 659, 686, 700

«Бессонница» (также см. *Andvaka*) 298

«Битва в Финнсбурге» 700

«Битва при Брунанбурге» 577, 700

«Битва при Мэлдоне» 606, 610

«Большая сага об Олане Святом» 435

«Браналльская тула» 708

«Видение Веттина» 653

«Видение Гюльви» 29, 499, 685

«Видение Креста» 623

«Видение Тнугдала» 653

«Викинские нисы» 637

«Висы о битве у Несьяра» 307

«Висы об иудее» (также см. *Gyðings-vísur*) 651

«Висы о Дневном Луче» 510, 512, 534

«Висы о Духе Святом» (также см. *Heilags anda vísur*) 639, 651

«Висы о Йоуне» (также см. *Jóns vísur*) 362

«Висы о Кресте» (также см. *Krussvísur*) 669

«Висы о поездке на восток» 309, 549

«Висы о поездке на запад» 309

«Висы о Светоче Острош» 511, 512, 534

«Висы о Сошествии во ад» (также см. *Níðrstigningsvísur*) 669

«Висы о Стейнгерде» 513

«Висы о Чернобровой» 502, 512, 534

«Висы радости» (также см. *Gamanvísur*) 364, 365, 548—550

«Война мышей и лягушек» 699

«Вторая Песнь о Гудрун» (также см. *Gudrúnarkviða önnor*) 520

«Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» (также см. *Helgakviða Hundingsbana II*) 515, 656

«Выкуп головы» *Оттара Черного* 441, 502, 503, 614

«Выкуп головы» *Торарина Славослова* 361, 595

«Выкуп головы» (также см. *Höfuðlausn*) *Эгиля Скаллаgrimссона* 53, 57, 103, 104, 106, 128, 253, 314, 319, 356, 361, 372, 373, 379, 381, 403, 405, 411—414, 436, 439, 481

«Героиды» 500, 530

«Глюмдрапа» (также см. «Драпа шума битвы», *Glymdrápa*) 17, 359, 404, 406, 407, 417, 438, 611

«Гнилая Кожа» (также см. *Morkin-skinna*) 115, 223, 269, 288, 365, 412, 429, 440, 607

«Гренландские Речи Атли» (также см. «Речи Атли», *Atlamál in grænlenzko*) 139, 515

«Деор» 582

«Деяния датчан» 285, 302, 455, 698

«Домовая драпа» (также см. *Húsdrápa*) 146, 373, 435, 436, 616

«Драгоценный Камень» (также см. *Gimsteinn*) 669

«Драпа богов» (также см. «Бандадрапа», *Bandadrápa*) 377, 437, 611

«Драпа в сорок строф» 436

«Драпа об Адальраде» 436

«Драпа об Адальстейне» 314, 436

«Драпа об Андрее» (также см. *Andrédsdrápa*) 668

«Драпа о Барде» 435, 436
 «Драпа об исландцах» (также см. *Islendingadrápa*) 286, 315–318, 325, 328, 434, 483, 676
 «Драпа обо всех святых» (также см. *Heilagra manna drápa*) 668
 «Драпа об Олаве» *Стейна Хердисарсона* 379, 380, 382, 436
 «Драпа об Олаве» (также см. *Óláfsdrápa*) *Халльфреда* 190, 392, 404, 436, 624, 637
 «Драпа об Олаве Шведском» *Отмара Черного* 411, 441
 «Драпа о Буи» 676
 «Драпа о буре на море» (также см. *Hafgerðingadrápa*) 97, 98, 373, 436, 589, 590, 607, 672
 «Драпа об Эгмунде» 284
 «Драпа об Эйрике» *Маркуса Скеггьясона* 407, 420, 617–619, 672
 «Драпа об Эйрике» (также см. *Eiríksdrápa*) *Торда Кольбейссона* 53, 393
 «Драпа о Видкунне» 436
 «Драпа о Гудмунде» (также см. *Guðmundar drápa*) 279, 371, 624, 660, 663, 677
 «Драпа о Екатерине» (также см. *Kátrínardrápa*) 43, 668
 «Драпа о Иоанне» (также см. *Jóansdrápa*) 99
 «Драпа о Йомсвикингах» (также см. *Jómsvíkingadrápa*) 261, 328, 398, 399, 554–557, 559, 564, 586, 700, 701
 «Драпа о Кнуте» *Отмара Черного* 404
 «Драпа о Кнуте» *Сигвата Тордарсона* 100, 117, 118, 128, 327, 372, 381, 382, 436
 «Драпа о Кнуте» *Торарина Славослова* 436, 609
 «Драпа о Кнуте» *Халльварда Харексблеси* 609
 «Драпа о коротком плаще» (также см. *Stuttfeldardrápa*) 102
 «Драпа о Магнусе» (также см. *Magnúsdrápa*) *Арнора Тордарсона* 99, 393, 406, 441, 578, 603, 605, 606, 610, 663
 «Драпа о Марии» (также см. *Márludrápa*) 371, 651, 668
 «Драпа о Петре» (также см. *Pétursdrápa*) 371, 668
 «Драпа о Плаиде» (также см. *Pláclúsdrápa*) 190, 201, 371, 399, 624, 626–632, 637, 640, 642, 645, 655, 656, 661

«Драпа о Рagner» (также см. *Ragnarsdrápa*) 56, 62, 63, 91, 110, 134, 146, 212, 213, 315, 359, 430–432, 436, 445
 «Драпа о Рёгнвальде» (также см. *Rögnvaldsdrápa*) 420, 421, 602, 603
 «Драпа о Свейне Вилобородом» 587
 «Драпа о святых девах» (также см. *Heilagra meyja drápa*) 668
 «Драпа о Серой Шкуре» (также см. *Gráfeldardrápa*) 252, 403, 420, 435, 436, 439, 611
 «Драпа о Сигтрюгге» 381, 436
 «Драпа о Сигурде» *Кормака* 313, 385, 411
 «Драпа о Снефрид» 359, 534, 537, 558
 «Драпа о сотворении мира» (также см. *Uppreistardrápa*) 583
 «Драпа о Торгеyre» 403, 418
 «Драпа о Торе» (также см. *Pórsdrápa*) 47, 71, 436, 587, 588
 «Драпа о Торфинне» 362, 393, 409, 420, 421, 423, 441, 578, 580, 601–603, 605, 608, 624
 «Драпа о Хаконе» *Торлейва Ярлова Скальда* 439
 «Драпа о Хаконе» (также см. *Hákonardrápa*) *Халльфреда* 63, 64, 80, 385, 401, 576–578, 584, 673
 «Драпа о Хаконе ярле» *Тунда Халлькельссона* 401, 403, 439
 «Драпа о Харальде» 101, 606, 614
 «Драпа с расщепленным стеvom» (также см. «Рекстевья», *Rekstefja*) 380
 «Драпа Стува» (также см. *Stúfsdrápa*) 245, 379, 420, 421, 436, 604
 «Драпа с шестью стевами» (также см. *Sextefja*) 362, 373, 374, 436, 613
 «Драпа черного гуся» (также см. *Blágagladrápa*) 607
 «Драпа шума битвы» (также см. «Глумдрапа», *Glymdrápa*) 17, 82, 188, 198
 «Древние речи Бьярки» (также см. *Bjarkamál*) 58, 59, 79, 709
 «Древний ключ размеров» (также см. «Ключ размеров», *Háttalykill inn forni*) 53, 229, 258, 437
 «Елена» 104
 «Епископские анналы» 474
 «Женские висы» (также см. *Konuvísur*) 483

«Житие Святого Лаврентия» 575

«Заключение Буслы» (также см. *Buslubæn*) 366

«Законы Гулатинга» 447, 449, 457, 461

«Законы Фростатинга» 457

«История бриттов» 649, 676

«История норвежских королей» 426

«Исход» 623

«Кентерберийские рассказы» 699

«Ключ Марии» (также см. *Márlútykill*) 669

«Ключ размеров» (также см. «Древний ключ размеров», *Háttalykill inn forni*) 99, 105, 110, 171, 551, 675

«К Мельпомене» (также см. «*Exegi toptentit...*») 255

«Книга Берга» 633

«Книга Бытия» 594, 623

«Книга об исландцах» 571, 584

«Книга о заселении страны» (также см. *Landnámabók*) 98, 283, 415, 435, 452, 455, 472, 507, 585, 589, 590, 672

«Книга пророка Исаии» 588, 594

«Книга с Плоского Острова» (также см. *Flatayjarbók*) 269, 469, 534, 539, 594, 633, 683

«Книга Хаука» (также см. *Hauksbók*) 274

«Кольцо» 699

«Красивая Кожа» (также см. *Fagrskinna*) 326, 416, 436

«Краткая Песнь о Сигурде» (также см. *Sigurdarkviða in skamma*) 515, 520

«Крут Земной» 85, 88, 212, 244, 279, 299, 304, 313, 353–355, 361, 365, 382, 388, 391, 392, 424, 433, 440, 455, 472, 597, 598, 618

«Лилия» (также см. *Lilja*) 99, 198, 216, 474, 478, 624, 651, 664–668, 677

«Личный спор» (также см. *Sjálfsdeilur*) 478

«Луч» (также см. *Geisli*) 250, 257, 278, 369, 614, 624, 632–637, 640, 645, 661

«Метаморфозы» 530, 616

«Милость» (также см. *Nád*) 669

«Младшая Эдда» (также см. «*Эдда*», *Edda*) 7, 17, 21, 22, 28, 29, 37, 43, 46, 48, 56, 61, 66, 67, 80, 81, 84, 85, 100, 113, 134, 191, 223, 229, 234, 237, 241, 242, 259, 279, 282, 297, 313, 356, 395,

446, 453, 489, 499, 503, 515, 542, 543, 565, 571, 573, 587, 588, 605, 631, 658, 663, 676, 677, 685, 691, 692, 697, 707

«Морестранник» 582

«Наука любви» 500

«Недостаток золота» (также см. *Vellekla*) 155–160, 165, 166, 171, 232, 235, 282, 362, 385, 387, 388, 392, 393, 401, 411, 439, 577, 611, 673

«Откровенные висы» (также см. *Bersggilsvlsur*) 309, 423, 594, 606

«Отрывок Песни о Сигурде» (также см. *Brot af Sigurdarkviða*) 143, 214

«Отрывок саги о древних конунгах» 285, 698

«Отходная драпа» (также см. *Útfarardrápa*) 619

«Отходная песнь» (также см. *Útfararkviða*) 619

«Памятные висы всех апостолов» (также см. *Allra Postola Minnisvlsur*) 668

«Первая Песнь о Гудрун» (также см. *Gudrúnarkviða in fyrsta*) 520

«Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» (также см. *Helgakviða Hundingsbana I*) 78, 463, 469–471

«Первый грамматический трактат» 94

«Перебранка Локи» (также см. *Loka-senna*) 463, 464, 466, 583

«Перечень Инглингов» (также см. *Ynglingatal*) 51, 110, 160, 161, 299, 315, 359, 424, 426, 428, 444, 445, 595

«Перечень норвежских конунгов» (также см. *Nóregs konungatal*) 426, 428

«Перечень размеров» (также см. *Háttatal*) 65, 68, 83–86, 98, 99, 101, 102, 105–109, 114, 135, 149–153, 165, 166, 171, 205, 208, 286, 355, 360, 367, 382, 400, 401, 405, 406, 414, 415, 437, 543, 695

«Перечень скальдов» (также см. *Skáldatal*) 135, 227, 229, 267, 289, 308, 313, 601, 670

«Перечень Халейгов» (также см. *Háleygjatal*) 161, 235, 237, 251, 425

«Песнь жизни» (также см. *Ævikviða*) 26

«Песнь об Аринбьёрне» (также см. *Arinbjarnarkviða*) 161, 253–255, 314, 360

«Песнь об Атли» (также см. *Atlakviða in grænlenska*) 485

«Песнь об обычаях дружины» (также см. *Kvæði ut hirðsíðu*, «Песнь о Харальде», «Речи ворона») 300, 301
 «Песнь об Эйрике Кровавая Секира» 404
 «Песнь о Вёлунде» (также см. *Völundarkviða*) 515
 «Песнь о Гудмунде» (также см. *Gudmundarkvæði*) 624, 660, 661
 «Песнь о Риге» (также см. *Rígsþula*) 515
 «Песнь о Солнце» (также см. *Sólarljóð*) 650, 652—660, 676
 «Песнь о тиши на море» (также см. *Glælognskviða*) 597—599
 «Песнь о Трюме» (также см. *Þrymskviða*) 147—149, 462, 685
 «Песнь о Хаконе» (также см. *Hákonarkviða*) Стурлы Тордарсона 55, 354
 «Песнь о Харальде» (также см. *Haraldskvæði*, «Речи ворона», *Hrafnsmál*) Торбьерна Хорнклови 133, 162, 164, 300, 301, 326
 «Песнь о Харальде Суровом» Иллуги Скальда из Долины Брони 439
 «Песнь о Харбарде» (также см. *Hárbarðsljóð*) 463
 «Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда» (также см. *Helgakviða Higrvarðssonar*) 143, 144
 «Песнь о Хюмире» (также см. *Hymiskviða*) 146—149, 212
 «Песнь о Хюндле» (также см. *Hyndluljóð*) 141, 143
 «Песнь с украденным стевом» (также см. *Stolinstefja*) 252, 381
 «Плач Марии» (также см. *Márlugrátr*) 669
 «Плач Оддрун» (также см. *Oddrúnargrátr*) 520
 «Плач о Муках» (также см. *Píslargrátr*) 669
 «Подстрекательство Гудрун» (также см. *Gudrúnarhvort*) 515, 520
 «Поездка Брюнхильд в Хель» (также см. *Helreið Brynhildar*) 520
 «Поездка Скирнира» (также см. *För Skírnis*) 460, 515
 «Поминальная драпа об Олаве Святом» (также см. *Erfidrápa Óláfs helga*) Сигвата Тордарсона 306, 420, 421, 423, 594—596, 605, 611, 612, 624
 «Поминальная драпа об Олаве Трюгтвасоне» (также см. *Óláfsdrápa, erfidrápa*)

Халльфреда 409, 410, 418, 421, 423, 439, 580, 582, 584, 604, 605, 615, 665, 673
 «Поминальная драпа о Магнусе Голоном» 77
 «Поминальная драпа о Харальде Суровом» 422, 442, 601
 «Послания с Понта» 530
 «Пословичная песнь» (также см. *Máls-háttakvæði*) 383, 554, 557—559, 700, 701
 «Поэтика» 565
 «Предсмертная песнь Асбьерна» 580
 «Прорицание вёльвы» (также см. *Völuspá*) 139, 213, 214, 375, 376, 411, 469, 602—604, 608, 644, 649, 653, 656—659, 676
 «Пророчество Грипира» (также см. *Grípisspá*) 515
 «Пророчество Мерлина» (II) (также см. *Merlinússpá*) 411, 649, 676
 «Прядь об Одди Звездочете» (также см. «Сон Одди Звездочета», *Sjórnu-Odda draumr*) 296, 298, 306
 «Прядь об Орме Сторольвссоне» 580
 «Прядь об Эйнаре сыне Скули» 302
 «Прядь о быке Брандкросси» 682
 «Прядь о Бьярки» (также см. *Bjarkarþáttur* в «Саге о Хрольве Краки») 686
 «Прядь о Норна-Гесте» 699
 «Прядь о Пивном Капюшоне» 457, 463, 501
 «Прядь о Сёрли» 697, 699
 «Прядь о Стувс» 286
 «Прядь о Торвальде Бывалом» 468—471
 «Прядь о Торлейве Ярловом Скальде» 227, 229, 243, 285, 435, 482, 483
 «Прядь о Халли Челноке» 68, 229, 272, 274, 454
 «Прядь о Хрейдаре Дураке» 225
 «Псалтирь» 620
 «Путеводная песнь» (также см. *Leiðarvísan*) 203, 371, 624, 638, 644—647, 650, 661, 672
 «Путевые висы» (также см. *Ferðavísur*) 64, 65
 «Путь милости» (также см. *Líknarbraut*) 639, 650, 651, 672
 «Рекстевья» (также см. «Драпа с расщепленным стевом», *Reksteffa*) 368, 370, 380, 382, 676
 «Речи Альвиса» (также см. *Alvíssmál*) 641

- «Речи Атли» (также см. «Гренландские Речи Атли», *Atlamál in grœnlensko*) 132, 133
- «Речи Вафтруднира» (также см. *Vafþrúðnismál*) 603
- «Речи ворона» (также см. *Hrafnsmál*) Стурлы Тордарсона 354
- «Речи ворона» (также см. *Hrafnsmál*, «Песнь о Харальде», *Haraldskvæði*) Торбьёрна Хориклови 162, 164, 300, 326
- «Речи ворона» Тормода Тревильссона 102, 103
- «Речи Вороны» (также см. *Krákumál*) 365, 435
- «Речи Высокого» (также см. *Hávamál*) 282, 409, 419, 490, 515, 557, 564, 588, 649, 652, 653, 656, 657, 659, 676
- «Речи Гримнира» (также см. *Grímnismál*) 214, 241, 659
- «Речи Регина» (также см. *Reginismál*) 142
- «Речи Сигдривы» (также см. *Sigrdrífumál*) 142, 143
- «Речи Фафнира» (также см. *Fáfnismál*) 139, 141
- «Речи Фьёльсвинна» (также см. *Fiðlvinnismál*) 139
- «Речи Хакона» (также см. *Hákonarmál*) Эйвинда Погубителя Скильдов 162, 163, 241, 251, 409, 416, 580, 603
- «Речи Хамдира» (также см. *Hamðismál*) 515, 540
- «Речи Хутсвинна» (также см. *Hugsvinnismál*) 649, 650, 652, 676
- «Речи Эйрика» (также см. *Eiríksmál*) 162, 241, 416
- «Рима об Олаве Харальдссоне» (также см. *Óláfs ríma Haraldssonar*) 683, 684, 688, 694, 707
- «Рима о Скиди» (также см. *Skíðaríma*) 696–699, 702, 707
- «Римы об Ане Лучнике» (также см. *Áns rímur bogsveigis*) 696
- «Римы о Боси» (также см. *Bósarímur*) 686, 688, 707
- «Римы о Бьярки» (также см. *Bjarkarímur*) 686–688, 694, 698, 707
- «Римы о Вёльсунгах» (также см. *Völunga rímur*) 683, 684, 707
- «Римы о Сёрли» (также см. *Sprlarímur*) 684, 707
- «Рифмованная поэма» 106–108
- «Роза» (также см. *Rósa*) 668
- «Роман об Энее» 530
- «Рыбья хула» (также см. *Grámagastílm*) 481, 509, 561
- «Сага об Инглингах» (также см. *Ynglinga saga*) 256, 259, 267, 279, 285, 326, 456, 462, 463, 490, 565, 583, 618
- «Сага об Иоанне Апостоле» (также см. *Jóns saga postola*) 362
- «Сага об исландцах» (также см. *Íslendingasaga*) 297, 325, 433, 486, 487
- «Сага об Одде Стреле» 465
- «Сага об Олаве Святом» («Книга с Плоского Острова») 276
- «Сага об Олаве Святом» («Крут Земной») 279, 305, 361, 538, 573, 597, 655
- «Сага об Олаве сыне Трюгтви» («Крут Земной») 328, 386, 455, 472, 483, 555
- «Сага об Олаве Трюгтвасоне» Одда Сноррасона 483
- «Сага об оркнейцах» 434, 553
- «Сага о Боси» (также см. *Bósa saga*) 366, 686
- «Сага о Бьёрне Герое из Хитдаля» 268, 310, 313, 476, 481–483, 505, 506, 509, 510, 512, 560
- «Сага об Эгиле» 227, 231, 232, 253, 262, 265, 268, 280, 298, 300, 310, 311, 314, 319, 320, 327, 329, 362, 415, 416, 430, 449, 453, 454, 459, 463, 481, 500, 503, 560, 601
- «Сага о Вёльсунгах» 685
- «Сага о Гисли» 73, 207, 290, 475
- «Сага о гренландцах» 672
- «Сага о Греттире» 290, 473
- «Сага о Гриму Бородатом» 46
- «Сага о Гудмунде» 623, 650
- «Сага о Гуннлауге Змеином Языке» 266, 268, 310, 363, 505, 522, 526, 553, 560
- «Сага о йомсвикингах» 281, 456
- «Сага о Йоуне Святом» (также см. *Jóns saga helga*) 499, 500, 530, 573, 683
- «Сага о Кетиле Лососе» 46
- «Сага о Кормаке» 268, 310, 314, 505, 513, 522, 553, 560
- «Сага о крещении» 468, 470–472
- «Сага о людях из Лососей долины» 310, 519, 615

«Сага о людях из Озёрной долины» 188, 195, 458, 501
 «Сага о людях из Оружейного фьорда» 310, 316
 «Сага о людях из Сварвардаля» 318, 496
 «Сага о людях со Светлого озера» 519
 «Сага о людях с Песчаного берега» 505, 511, 514, 527
 «Сага о Магнусе Голономом» («Гнилая Кожа») 440, 618
 «Сага о Магнусе Добром» («Круг Земной») 389, 610
 «Сага о Магнусе Добром и Харальде Суровом» («Гнилая Кожа») 412
 «Сага о Магнусе Исправителе Законов» 433
 «Сага о Марии» (также см. *Márlúsaga*) 668
 «Сага о Ньяле» 457, 458, 463, 472, 481, 483, 517, 572, 615, 699
 «Сага о Парсевале» 708
 «Сага о побратимах» 268, 310, 327, 457, 502, 512–514
 «Сага о Сверрире» 302, 433
 «Сага о скальдах конунга Харальда Прекрасноволосого» (также см. *Skáldasaga Haralds konungs hárfagra*) 274, 275, 287
 «Сага о сотворении мира» 594
 «Сага о Стурлунгах» 297, 419
 «Сага о сыновьях Дроплауг» 316
 «Сага о сыновьях Магнуса Голоногого» 464, 465
 «Сага о Тидреке» 260
 «Сага о Торвальде Бывалом» 468
 «Сага о Торгильсе и Хавлиди» 275
 «Сага о Торлаке» 649
 «Сага о Тристрате и Исёнд» 708
 «Сага о фарерцах» 599
 «Сага о Флоресе и Бланкифлур» 708
 «Сага о Хаконе Хаконарсоне» 354, 433, 676
 «Сага о Халльфреде» 268, 310, 363, 500, 505, 506, 544, 560, 578, 586
 «Сага о Харальде Прекрасноволосом» 301, 535
 «Сага о Харальде Суровом» 85, 548
 «Сага о Хейдреке» 698
 «Сага о Хитром Рэве» 462
 «Сага о Храфикеле» 240, 462
 «Сага о Хрольве Краки» 686, 699

«Сага о Хрольве сыне Гаутрека» 699
 «Сага о Хромунде Грипссоне» 699
 «Свет» (также см. *Ljótur*) 668
 «Серый Гусь» (также см. *Grágás*) 449, 461, 474, 500
 «Символ веры» (также см. *Kredda*) 599, 600
 «Скиталец» 582
 «Смирение» 581
 «Солнце скорби» (также см. *Harmsól*) 370, 624, 638–641, 643–645, 650, 672
 «Сон Одди Звездочета» (также см. *Sjörni-Oddu draumr*, «Прядь об Одди Звездочете») 293, 295, 325
 «Старшая Эдда» (также см. «Эдда») 137–149, 163, 164, 169, 170, 214, 300, 448, 470, 471, 485, 515, 520, 557, 564–566, 602, 603, 620, 649, 650, 653, 656, 659, 676, 700–702
 «Старшее Вэстьётское Уложение» 326
 «Счисление Одди» (также см. *Oddatala*) 293
 «Тёгдрапа» (также см. *Tøgdrápa*) 49, 100, 381, 382, 393, 436, 597
 «Третий грамматический трактат» 66, 67, 83, 189, 205, 413, 415
 «Третья Песнь о Гудрун» 520
 «Тристии» 530
 «Туманные стихи» (также см. *Pokuvísur*) 482
 «Тысяча и одна ночь» 275
 «Уложение о дружине» (также см. *Hirðskrá*) 299
 «Утрата сыновей» (также см. *Sonatorrek*) 161, 238, 255, 284, 285, 314, 359, 415, 418, 422, 536–538
 «Физиолог» 656
 «Флоkk боевых соратников» (также см. *Líðsmannaflökk*) 549
 «Флоkk об Эрлинге Скъяльгссоне» 393, 421
 «Флоkk о Магнусе» *Тьодольва Арнорссона* 307, 362, 389, 392
 «Флоkk о секире» 66, 635
 «Флоkk о Хаконе» (также см. *Hákonarflökk*) *Стурлы Тордарссона* 354, 439
 «Хаустлэнг» (также см. *Haustleng*) 110, 189, 359, 432, 436, 438, 628

«Хелианд» (также см. *Heliand*) 213, 623
«Христос» 623
«Хрюнхенда» (также см. *Hrynghenda*)
Арнора Тордарсона 98, 369, 393, 395,
406, 408, 413, 423, 441, 603, 604, 607–
610, 617, 618, 638, 672
«Хрюнхенда» (также см. *Hrynghenda*)
Стурлы Тордарсона 99, 354

«Цветок Марии» (также см. *Máriublóm*)
669

«Четвертый грамматический трактат»
66, 67, 205

«Эдда» (также см. «Младшая Эдда»,
Edda) 229, 234, 256, 260, 278, 279, 313,
394, 685, 692

«Эдда» (также см. «Старшая Эдда») 78,
366

«Эксетерская книга» 104, 106

«Эподы» 530

«Юдифь» 623

«Язык поэзии» (также см. *Skáldskapar-
mál*) 28, 45, 56, 100, 279, 396, 503, 542,
590

«Ярлов нид» 318

Allra Postola Minnisvísur (также см. «Па-
мятные висы всех апостолов») 668

Alvíssmál (также см. «Речи Альвиса») 142

Andréassdrápa (также см. «Драпа об Анд-
рее») 668

Andvaka (также см. «Бессонница») 298

Ans rímtur bogsveigis (также см. «Римы об
Ане Лучнике») 696

Arinbjarnarkviða (также см. «Песнь об
Аринбьёрне») 161, 253–255, 360

Atlakviða in grænlenzka (также см.
«Песнь об Атли») 160

Atlamál in grænlenzka (также см. «Грен-
ландские Речи Атли», «Речи Атли»)
140–143, 515

Bandadrápa (также см. «Драпа богов»,
«Бандадрапа») 377, 436, 437, 611

Belgskakadrápa 313

Beowulf (также см. «Беовульф») 213, 214

Bersöglisvísur (также см. «Откровенные
висы») 309

Bjarkamál (также см. «Древние речи
Бьярки») 58, 327

Bjarkarímur (также см. «Римы о Бьярки») 686–689, 694

Bjarkabáttur (также см. «Прядь о Бьярки») 686

Bládagladrápa (также см. «Драпа черного
гуся») 607

Bósarímur (также см. «Римы о Боси») 686, 688

Bósa saga (также см. «Сага о Боси») 686

Broi af Sigurdarkviðu (также см. «Отры-
вок Песни о Сигурде») 143, 214

Buslubæn (также см. «Заключение Буслы») 366

De Constant Duhamel 275

Die drei mönche von Kolmar 275

Disticha (Dicta) Catonis 650

Edda (также см. «Младшая Эдда», «Эд-
да») 279

Ein nij Psalma Bok 684

Eiríksdrápa (также см. «Драпа об Эйри-
ке») Торда Кольбейнссона 313

Eiríksmál (также см. «Речи Эйрика») 416

Erfidrápa Óláfs helga (также см. «Поми-
нальная драпа об Олаве Святом») Сиг-
вата Тордарсона 594

«*Exegi monimentum...*» (также см. «К
Мельпомене») 255

Fáfnismál (также см. «Речи Фафнира») 139, 141

Fagrskinna (также см. «Красивая Кожа») 326, 436

Ferðavísur (также см. «Путевые висы») 64

Fiðlvinnsmál (также см. «Речи Фьель-
свинна») 139

Flateyjarbók (также см. «Книга с Плоско-
го Острова») 539, 683

För Skírnis (также см. «Поездка Скирни-
ра») 139, 142, 515

Gamanvísur (также см. «Висы радости») 364, 548

Geisli (также см. «Луч») 250, 278, 287,
369

Gimsteinn (также см. «Драгоценный Ка-
мень») 669

Glymdrápa (также см. «Глюмдрапа»,
«Драпа шума битвы») 77

Glælognskviða (также см. «Песнь о тиши
на море») 597

Gráfeldardrápa (также см. «Драпа о Се-
роу Шкуре») 252, 286
Grágás (также см. «Серый Гусь») 449
Grámagasflim (также см. «Рыбья хула») 481
Grimnismál (также см. «Речи Гримнира») 142, 143, 214
Gripisspá (также см. «Пророчество Гри-
нира») 141, 142, 515
Griplur 689
Gudmundar drápa (также см. «Драпа о
Гудмунде») 371, 660
Gudmundarkvæði (также см. «Песнь о
Гудмунде») 660
Gudrúnarhvot (также см. «Подстрекательство Гудрун») 515
Gudrúnarkviða in fyrsta (также см. «Пер-
вая Песнь о Гудрун») 141, 142, 160
Gudrúnarkviða önnor (также см. «Вторая
Песнь о Гудрун») 142, 144
Gyðingsvísur (также см. «Висы об иудее») 651
Hafrgerðingadrápa (также см. «Драпа о
буре на море») 44, 97, 373
Hákonardrápa (также см. «Драпа о Хако-
не») Халльфреда 385
Hákonarflokkur (также см. «Флоkk о Ха-
коне») Стурлы Тордарсона 53, 354
Hákonarkviða (также см. «Песнь о Хако-
не») Стурлы Тордарсона 354
Hákonarmál (также см. «Речи Хакона») Эйвинда Погубителя Скальдов 409, 580, 603
Háleygjatal (также см. «Перечень Халей-
гов») 161, 425
Hamðismál (также см. «Речи Хамдира») 141, 515
Haraldsdrápa (также см. «Драпа о Ха-
ральде») 614
Haraldskvæði (также см. «Песнь о Ха-
ральде», «Речи ворона», *Hrafnsmál*)
Торбьёрна Хорнклови 133, 300
Haraldsstikki 419
Hárbarðzlið (также см. «Песнь о Хар-
барде») 141–144
Harmsól (также см. «Солнце скорби») 370, 638, 639
Háttalykill inn forni (также см. «Древний
ключ размеров») 99, 258, 438
Háttatal (также см. «Перечень размеров») 205, 208, 286, 355, 367, 382, 438

Hauksbók (также см. «Книга Хаука») 274
Haustlög (также см. «Хаустлэнг») 432, 628
Hávamál (также см. «Речи Высокого») 282, 515
Heilagra manna drápa (также см. «Драпа обо всех святых») 669
Heilagra teyu drápa (также см. «Драпа о святых девах») 668
Heilags anda vísur (также см. «Висы о Ду-
хе Святом») 639
Helgakviða Hjörvarðssonar (также см. «Песнь о Хельги, сыне Хвёрварда») 143, 144
Helgakviða Hundingsbana I (также см. «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга») 140, 141
Helgakviða Hundingsbana II (также см. «Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга») 142, 515
Helland (также см. «Хелианд») 213, 623
Helreið Brynhildar (также см. «Поездка Брюнхильд в Хель») 520
Hirðskrá (также см. «Уложение о дружи-
не») 299
Hrafnsmál (также см. «Речи ворона») Стурлы Тордарсона 354
Hrafnsmál (также см. «Речи ворона», «Песнь о Харальде», *Haraldskvæði*) Торбьёрна Хорнклови 300
Hrynghenda (также см. «Хрюнхенда») Арнора Тордарсона 408
Hrynghenda (также см. «Хрюнхенда») Стурлы Тордарсона 354
Hugsvinnsmál (также см. «Речи Хугсвинна») 649, 676
Húsdrápa (также см. «Домовая драпа») 373
Hymiskviða (также см. «Песнь о Хюми-
ре») 142, 146–149
Hyndlolið (также см. «Песнь о Хюндле») 141, 143
Höfuðlausn (также см. «Выкуп головы») Эгилы Скаллагримссона 381
Íslendingadrápa (также см. «Драпа об исландцах») 286, 315
Íslendingasaga (также см. «Сага об исландцах») 298
Jóansdrápa (также см. «Драпа о Иоанне») 99

Jómsvíkingadrápa (также см. «Драпа о йомсвикингах») 261, 398

Jóns saga helga (также см. «Сага о Йоуне Святом») 499

Jóns saga postola (также см. «Сага об Иоанне Апостоле») 362

Jóns vísur (также см. «Висы о Йоуне») 362

Kátrínardrápa (также см. «Драпа о Екатерине») 43, 668

Kopuvísur (также см. «Женские висы») 483

Krðkumál (также см. «Речи Вороны») 365

Kreddu (также см. «Символ веры») 599

Krossvísur (также см. «Висы о Кресте») 669

Kvæði um hirsíðu (также см. «Песнь об обычаях дружины», «Песнь о Харальде», «Речи ворона») 300

Landnámabók (также см. «Книга о заселении страны») 98, 283, 415, 585

Leiðarvísan (также см. «Путеводная песнь») 371, 638

Líðsmannaflökkur (также см. «Флок боевых соратников») 549

Líknarbraut (также см. «Путь милости») 639, 650, 662

Lilja (также см. «Лилия») 198, 664–668

Ljótur (также см. «Свет») 668

Lokasenna (также см. «Перебранка Локи») 144, 463, 464, 466

Lokur («Рымы о Локи») 685

Magnúsdrápa (также см. «Драпа о Магнусе») Арнора Тордарсона 54

Málsháttakvæði (также см. «Пословичная песнь») 383

Máriubliót (также см. «Цветок Марии») 669

Máriudrápa (также см. «Драпа о Марии») 371, 651, 668

Máriugrátr (также см. «Плач Марии») 668

Máriulykill (также см. «Ключ Марии») 669

Máriúsaga (также см. «Сага о Марии») 668

Merlínússpá (также см. «Пророчество Мерлина II») 649

Morkinskinna (также см. «Гнилая Кожа») 302, 615

Móðruvullabók, собрание саг 314

Nád (также см. «Милость») 668

Níðrsgningsvísur (также см. «Висы о Сошествии во ад») 669

Nóregs konungatal (также см. «Перечень норвежских конунгов») 426

Oddatala (также см. «Счисление Oddu») 293

Oddrúnargrátr (также см. «Плач Oddрун») 520

Óláfsdrápa (также см. «Драпа об Олаве») Халльфреда 190

Óláfsdrápa, eiríðrápa (также см. «Поминальная драпа об Олаве Триоггвассоне») Халльфреда 52, 384, 580

Óláfs ríma Haraldssonar (также см. «Рима об Олаве Харальдссоне») 683

Pétursdrápa (также см. «Драпа о Петре») 371, 668

Píslargrátr (также см. «Плач о Муках») 669

Plácíúsdrápa (также см. «Драпа о Плациде») 371, 624

Ragnarsdrápa (также см. «Драпа о Рагнаре») 212

Reginsmál (также см. «Речи Регина») 142

Rekstefja (также см. «Рекстевья», «Драпа с расщепленным стебом») 369, 377

Rígsþula (также см. «Песнь о Риге») 141, 142, 515

Rósa (также см. «Роза») 668

Rognvaldsdrápa (также см. «Драпа о Рёгнвальде») 602

Saga Ólafs konungs hins helga 538

Sexstefja (также см. «Драпа с шестью стевами») 53, 54, 373, 613

Sigrdrifomál (также см. «Речи Сигдривы») 142, 143

Sigurðarkviða in skamtta (также см. «Краткая Песнь о Сигурде») 139, 141, 515

Sjálfsdeilur (также см. «Личный спор») 478

Skáldasaga Haralds konungs hárfagra (также см. «Сага о скальдах конунга Харальда Прекрасноволосого») 274, 275

Skáldatal (также см. «Перечень скальдов») 135, 227, 313, 601, 670

Skáldskaparmál (также см. «Язык поэзии») 80, 590

Skíðaríma (также см. «Рима о Скиди») 696–699

Sólarljóð (также см. «Песнь о Солнце») 650, 652–660, 676

Sonatorrek (также см. «Утрата сыновей») 161, 240, 536

Stjörnu-Odda draumr (также см. «Сон Oddu Звездочета», «Прядь об Oddu Звездочете») 293

Stolinssteffa (также см. «Песнь с украденным стевом») 252, 381

Stúfsdrápa (также см. «Драпа Стува») 286, 379, 604

Stuttfeldardrápa (также см. «Драпа о коротком плаще») 77

Sprlarímur (также см. «Римы о Сёрли») 689

Tøgrdrápa (также см. «Тёгдрапа») 49, 75

Uppreistardrápa (также см. «Драпа о сотворении мира») 583

Uppreistarsaga (также см. «Сага о сотворении мира») 584

Útfarardrápa (также см. «Отходная драпа») 619

Útfararkviða (также см. «Отходная песнь») 619

Vaðbrúðnismál (также см. «Речи Вафтруднира») 141

Vatnsdhyrna, собрание саг 325

Vellekla (также см. «Недостаток золота») 77, 232, 281, 282, 385, 577

Völsunga rímur (также см. «Римы о Вёльсунгах») 683, 689

Völundarkviða (также см. «Песнь о Вёльлунде») 142, 515

Völuspá (также см. «Прорицание вёльвы») 137, 139, 140–144, 213, 214, 376

Ynglinga saga (также см. «Сага об Инглингах») 456

Ynglingatal (также см. «Перечень Инглингов») 424

Pokuvísur (также см. «Туманные стихи») 482

Pórsdrápa (также см. «Драпа о Торе») 71

Prymtlur («Римы о Трюме») 685

Prymskviða (также см. «Песнь о Трюме») 147, 148, 685

Ævikviða (также см. «Песнь жизни») 26

Книга первая

1. Памятный камень (VIII в.). Лэрбру, Готланд, Швеция. Предполагается, что на камне изображены сцены из предания о Хильд, рассказ о котором сохранился в отрывке из относящейся к тому же времени древнейшей скальдической поэмы — «Драпы о Рагнаре» Браги Старого Бодласона.
2. Изображение Кнута Могучего из рукописи *Liber Vitae* (XI в.), хранящейся в Винчестерском соборе. Англия.
3. Звериная голова (IX в.). Резьба по дереву. Усеберг, Норвегия.
4. Деталь резьбы по дереву (IX в.). Усеберг, Норвегия.
5. Изображение корабля (VIII в.). Готланд, Швеция.
6. Деталь орнамента на саркофаге (начало XI в.). Англия.
7. Деталь портала церкви в Оль (XIII в.). Норвегия.
8. Деталь портала церкви в Урнес (XIII в.). Норвегия.
9. Всадник. Шахматная фигурка (XII в.). Гебридские острова.
10. Изображение Одина. Резьба по дереву (XII в.). Церковь в Хегге, Норвегия.
11. (а) Изображение Одина в орлином оперенье и встречающей его женщины с рогом на памятном камне (VIII в.). Лэрбру, Готланд, Швеция.
(б) Изображение валькирии, встречающей героя на памятном камне (VIII в.). Лэрбру, Готланд, Швеция.
12. Бронзовая фигурка бога Тора (начало XI в.). Исландия.

Книга вторая

1. Руническая надпись на памятном камне (середина XI в.). Тэбю, Швеция.
2. Руническая надпись на памятном камне (середина XI в.). Соллентуна, Швеция.
3. Серебряные и бронзовые амулеты, изображающие валькирий. Захоронения эпохи викингов. Стокгольм, Швеция.
4. Изображение вооруженного викинга со щитом на христианском памятном камне (X в.). Миддлтон, Йоркшир, Англия.
5. Крест с изображением сцен из легенды о Сигурде Фафниробойце (X в.). Холтон, Ланкашир, Англия.
6. Госфордский крест с изображением воина, вооруженного копьем и приветствующей его женщины с рогом (возможно, валькирии). Англия.
7. Серебряное нагрудное распятие (X в.) из погребения в Бирке. Швеция.
8. Изображение Христа на памятном камне (ок. 980 г.). Йеллинг, Дания.
9. Миниатюры с изображением арфиста, кузнеца и крестьянина с плугом, относящиеся к эпохе викингов. Страница рукописи 1000 г. из Кентерберийского собора. Англия.
10. Сцена крещения Харальда Синезубого на металлической пластинке (XII в.) из церкви Тамдруп. Ютландия.
11. Крестильная купель (XIII в.) с рунической надписью («Аринбьёрн сделал меня. Видкунн священник: написал меня, и здесь буду <я> стоять некоторое время») из церкви Бурсерюд. Смоланд, Швеция.
12. Сцены из жизни Олава Святого, изображенные на дереве (XIV в.). Собор в Тронхейме, Норвегия.

Skaldic poetry, which was born and flourished in the pre-written period, is ideal material for analysing early stages in the development of verbal art. Studies of skaldic poetry do not usually take into account its historical specificity, but assume it to be a type of creative activity which is not in principle different from the art of a modern poet. Following M.I.Steblin-Kamensky, the authors view skaldic poetry as having emerged with the genesis of authored, personal poetry, i.e., as a natural stage in the evolution of literature. The development of authorship occurs as a result of the concentration of poetic effort on the form. The particular kind of formal perfection characteristic of skaldic poetry is thus an integral and crucial part of its meaning.

Personal authorship did not, however, emerge in reaction against traditionalism. Although the skalds effected a revolution in poetry, this happened essentially within a "traditional" style. Herein lies the deepest paradox of the unique literary phenomenon analysed in the book: in skaldic poetry, the observation, characteristic of archaic impersonal art, of an extremely strict canon regulating every minutest detail of composition lies side by side with a consciousness of individual authorship and a consequent striving for innovation. These innovations were not intended to reveal the individuality of the author, as in art of more recent times, but were rather conceived of as new ways of applying the canons while nonetheless minutely following them. So skaldic form is characterised by a continuous process of variation: the creativity of a skald lies in achieving variation within the limits of established traditional norms. Such fusion of traditionalism and individual authorship makes skaldic poetry a paradigm of creative activity, transitional in its very nature.

Such were the initial premises underlying this comprehensive analysis of the phenomenon of skaldic poetry. The aim was to unite a synchronic description of skaldic poetry with a diachronic analysis, in other words to write a history of skaldic poetry representing, as far as possible, everything that is known to us about the changes in its contents, stylistics and genres as stages of single evolutionary process.

Part I. The Poetry of form

Chapter 1. Poetic language (*By E. Gurevich*)

To view skaldic poetry simultaneously as individually authored and at the same time as deeply traditional in its basis makes it possible to appreciate anew the peculiar nature of the poetic language created by the skalds. The central place in this language is occupied by the kenning, bi-componential periphrasis which is substituted for the noun of common speech.

Contrary to wide-spread belief, the skaldic kenning is not, like some kinds of metaphor, a free figure built according to certain structural rules. Every particular skaldic kenning is a variant on a ready-made invariant model, set by tradition. With few exceptions, the skald does not construct new kennings, but reproduces the traditional kenning in a new and sometimes very intricate verbal form invented by himself. The kind of creative activity characteristic of a skald not only permits but requires most extensive, nearly limitless, formal variation on traditional invariant models for kennings. This variation is achieved through a unique synonymy (*heiti*), specially created for the purpose. However the set of these invariant kennings and the number of their referents are limited.

This set of models within the tradition constitutes the integrated *system of skaldic kennings*, which is organised on a hierarchical principle. The composition of this system as a whole depends on the structure of the kenning as a poetic figure (the possibilities of its developing into a multi-member kenning), as well as on the conditions under which skaldic verse was created (oral improvisation) and on how it was perceived. In an analysis of the organization of the system of kennings it is necessary to give special attention to the so-called three-member kenning (*tvíkennt*). It can be shown that uniting two-member models into a prolonged kenning (*rekit*) is not a free construction, invented *ad hoc* through creative poetic activity, but a formation from ready-made traditional blocks, three-member kennings. In other words, the most complicated kennings remain the common property of many generations of skalds, whose individual art was directed exclusively at specific verbal embodiment.

The next part of the chapter addresses the problem of the evolution of poetic language. It attempts to trace, as far as possible, the history of particular models of kennings, in some cases together with the complete subsystems of kenning models, united by identity of referent. Kennings for "gold" are taken as an example. Attention is centered on how the tradition works. Through concrete analysis, it is possible to show that in varying particular kennings, the skalds were drawing not on an abstract impersonal scheme, but on specific precedents in poems they knew. They are creating their poetic language in direct dialogue with their predecessors.

The last part of the chapter is devoted to *the art of the kenning*. The analysis is focused on two central stylistic devices used in skaldic kennings, *nykrat* and *nygerving*, and on how these are rated in Icelandic normative poetics. Learned poetics prefer *uniformity*, i.e., paradigmatic variation, or variation of the chosen kenning model, and reject the principle of *diversity*, i.e., systemic variation of synonymous models of kennings within a *vísa*. Thus poetics begin to contradict real skaldic practice, because the principle of developing multiple means of naming an object, which was embodied in the device known as *nykrat* (to use the terminology of Icelandic poetological compositions), is the original and ancient principle of skaldic art.

Chapter 2. The evolution of skaldic verse (By I. Matyushina)

This chapter is devoted to the analysis of endogenous tendencies towards the canonisation of the main elements of skaldic form and towards the evolution of the canon. The difficulty in a diachronic approach lies in the fact that skaldic verse exemplifies perfection even in its most archaic variants and is characterised by extreme conservatism throughout its five centuries' existence. Since prevailing scholarly opinion is that the evolution of skaldic canons cannot be traced, scholars have never attempted to establish how the main elements of skaldic form were created and developed.

The only specific characteristic of skaldic verse which appeared in historical time is its rhyme, *hending*. By analysing all surviving skaldic verses, it is possible to trace how, in the course of the ninth and tenth centuries, a detailed system of distributive rules was formed, which conditioned the phonomorphological composition and the distribution of *hending*.

An important aspect of this chapter is the phonological analysis of skaldic rhymes. In determining the *qualitative* structure of *hending*, a strict distinction between different phonemes and allophones of one phoneme is maintained: allophonic variants are regularly used in rhyme, whereas different phonemes, even those which are the closest in articulation, never form rhyme. The *quantitative* structure of hendings reflects the most important phonological oppositions (geminated : single consonants, long : short vowels etc.). The phonological division is often overshadowed by the phonomorphological. In classical skaldic verse we find a whole system of detailed and varied rules, regulating the structure of rhyme in relation to the morpheme boundary.

This system was fully formed only in the poetry of *hofuðskáld*. Comparison of the strict forms of classical verse with the archaic art of early skalds enables us to ascertain the main stages in the development of

skaldic rhyme. The evolution of the skaldic *hending* is an example of the organic, internally determined development of rhyme in Old Germanic tradition. The main functional factors in the canonisation of *hending* in skaldic verse are: the demotivation of stress, requiring formal markers to complement alliteration, the splitting of the alliterative long line and the appearance of a new poetic unit, the short line, which needed a sound device of its own to emerge within it, and the formalisation of sound patterns, establishing phonetic identity irrespective of semantic similarity. Thus in accordance with the main factors governing the canonisation of *hending* in skaldic verse, its appearance is conditioned by inner changes in the structure of verse. The dynamics traced in the evolution of the canon of *hending* can be projected onto skaldic versification as a whole. The deviations from the classical canon characteristic of early skaldic verse are seen as illustrative of earlier steps in the general evolution of skaldic art, enabling us to follow the main stages of its development and the gradual process of regulating it. The most representative meter for this purpose is *dróttkvætt*, which develops historically from selection of traditional metrical variants of epic verse and towards increasing formalisation of the metrical system.

The problem of the origin of another skaldic metre *runhent* is approached through analysis of Anglo-Saxon poetry. The indigenous nature of *runhent* is further proved by the limitations of its genre, libellous verse and the so-called "head-ransom", which retain close affinity with ritual-magic genres. *Runhent* is considered to be not a skaldic innovation, but an archaic meter, which is why its end-rhyme did not create a revolution in Scandinavian versification, in contrast to what had happened in the rest of European poetry. The independence of skaldic verse from continental developments is demonstrated through the history of the adoption into skaldic poetry of eddic and pre-eddic metres. The retention of typologically early features and the ways in which secondary signs are developed in poems composed in these meters enable us to reconstruct the pre-history of skaldic art. An important stage in the argument lies in establishing a connection between the development of the sound organisation of eddic verse and that of skaldic verse. The origin of the sound organisation of skaldic verse is shown to lie in precisely the kind of sound repetitions which are found in the lays of the *Poetic Edda*.

In this chapter special attention is given to the "experimental" models of verse, which arise from the stability and perfection of skaldic canons and are an additional and consciously cultivated complication of them. Although the metrical strictness and intricacy of sound organisation preclude wider use of the same meters, it is hard to overestimate their importance for historical poetics, because through such samples it

is possible to appreciate the development of the canons and to speculate on possible reasons for their demise. An important role in the destruction of skaldic form is played by linguistic changes, including phonetic processes which led to syllabic levelling, and syntactic transformations which caused the substitution of forms with suffixes by full forms, thus drowning the line with unstressed auxiliaries.

Chapter 3. Skaldic syntax (By I. Matyushina)

The skaldic idea of poetry was based on formal intricacy and complexity of style. Working with difficult meters, refined sound patterns and convoluted syntactic ornaments, the skalds showed their originality through form. Their contributions as authors are essentially to the formal organisation of the *vísa*, through varying syntactic structures and combining various types of interlace patterns, but always staying within the limits of the canons.

Analysis of the types of syntactic organisation within a stanza shows that skaldic syntax is not at all chaotic but in fact very closely connected to the means of sound organisation in *vísur*, alliteration and rhyme. The relative frequency of the types of sentence patterning is established, as well as their function in the composition of the *vísa*. The difference between the syntactic organisation of an isolated *vísa* and *drápa* is analysed, and it is shown that this difference is accounted for by their particular level of canonisation, conditioned by their composition and performance.

The syntactic organisation of a *vísa* helps the audience to confront to best advantage its main contents: objective information, expressed in the main part of the stanza, and the subjective reaction of the skald, centered in parenthesis. Antithetic syntactic constructions thus develop into one of the main artistic devices. Syntax becomes a means of distinguishing the subjective from the objective, which makes apprehension of the *vísa* easier. In some cases the skalds gave preference to a specific syntactic organisation in order to strengthen the aesthetic or stylistic impact of the *vísa*. Syntactic organisation could also be used as a stylistic device in lyrical poetry. Trying to unravel a *vísa* into prose word order can sometimes not only fail to make it easier to understand but actually make it more difficult, less orally apprehensible (as in the case of ἀπὸ κοινοῦ). The skalds must have perceived poetry in non-linear terms, having their own aids to the understanding of a *vísa*, including sentence patterning. The aesthetics of verbal art in pre-written times are manifested both in the ornamental syntactic construction of the poem and in the rhythmic organisation of complicated graphic ornament. The evolution of verbal ornament coincides with the evolution of visual linear ornament in

Scandinavia. Both types of ornament presuppose simultaneous perception, which is achieved in oral performance by means of amœbæan performance (cf. Steblin-Kamensky's hypothesis of the origin of *dróttkvætt*).

The evolution of skaldic syntax is traced, its origin in epic syntax is established, and the syntactic organisation of *fornyrðislag* is analysed. An attempt is made to prove that skaldic syntax, as well as poetic language and metre, is based on the use of elements of epic verse, from which the skalds inherit a limited and regularly used set of syntactic, metrical and prosodic models. The peculiarities of skaldic syntax, distinguishing it from eddic verse in the use of interlace patterns and *tnesis* and making it in general more highly developed, can be accounted for by the lack of narrative intention: in contrast to epic, skaldic poetry did not have a narrative function. When the new Christian content spread into skaldic poetry and the art of narration was mastered, there arose a tendency to simplify syntax and phraseology. In poems composed in *hrynhent*, the main meter of Christian *drápur*, the word order is much closer to prose than in *dróttkvætt*, interlace is replaced by sequential sentences, and syntactical boundaries coincide with the ends of lines. The simplification of style, language and syntax in Christian poems is caused by the desire to accomplish a didactic aim. The simplification of syntax is also caused by a change in the material existence of skaldic poetry, its transition onto parchment. When skaldic poetry ceased to be oral, all the syntactical supports present in oral performance were shaken: mistakes by scribes in manuscripts of the thirteenth and fourteenth centuries testify that the skaldic syntax aimed at oral recitation begins to be less clear to an audience brought up on Christian tradition. The simplification of the syntactic organisation of skaldic verse in the thirteenth and fourteenth centuries can be seen as evidence of the demise of the skaldic poetic tradition as a whole.

Part II. Old Icelandic conceptions of the poet and of poetry (By E. Gurevich)

The ambiguous nature of skaldic creative activity is reflected in two myths about the poet, which are apparently incompatible but actually co-existent in Icelandic society, and which are analysed in the two chapters, "The mead of poetry" and "Skald — hirðmaðr — bondi".

In the first myth, the skald was represented not as *one of many*, a member of the chain of tradition, unbroken from century to century, who acquired the secrets of his art through continuous dialogue with his predecessors and successors, but as *unique in his way*, an isolated individual chosen by Odin, the god of poetry, who presented him with a draught

of the magic "drink of dwarfs", which immediately transformed him into a master verse-maker.

The "individualism" of the myth of skaldic professionalism, which established direct, unmediated relations between an Old Norse poet and his divine patron, took the skald beyond the borders of the tradition which gave him birth. (It is not surprising that our sources do not contain any information about the education of young poets or about the transmission of their art from one skald to another). At the same time, it took him in many ways beyond the borders of human society, which was inclined to see in the poet a dangerous "alien", marked by the sign of Odin and Utgard, possessing some secret knowledge and able through his art to exercise irreversible effect on those around him. This perception of the poet as a figure on the margins was embodied in the conventional image of the skald created in the Icelandic family saga, where he carries anomalous features of character and appearance.

The high degree of self-consciousness in the skald, reflected both in the poetry itself and in this first myth, fully corresponds to the individually authored nature of skaldic art. However, the deep contradiction within skaldic art, which had not yet completed the transition "from singer to poet", inevitably had an impact on the image of the skald. It is not mere coincidence that the myth about the mead of poetry, and the idea of the skald as a master verse-maker connected with that, coexisted in the same society with a myth expressing skaldic "non-professionalism". According to the second myth found in the sagas, the ability to compose verses was not a prerogative of the skald, but was available to virtually any Icelander of the epoch of the Icelandic Commonwealth. Poetic art was considered to be not only not the distinctive but even not the main occupation of the skald, who was perceived primarily as engaged in other, normal social roles, as, for example, a king's retainer or a valiant warrior participating in raids and trading expeditions, which brought him fame, wealth, or an Icelandic bondi. If the first myth, according to which the skald was viewed as an individual author, represented a high degree of authorial self-consciousness in the Old Norse poet, the second myth was an expression of a completely different aspect of skaldic art, its traditionalism.

The concept of the skald as a non-professional is not only the consequence of the mythologising of poetic craft. Most important, the myths undoubtedly reflected the archaic structure of Old Scandinavian society, which, as in the Germanic epoch, was still divided into nobility, free people and slaves, and in contrast to the Christian scheme of three social strata (*tripartitio Christiana*), did not know the professional division of labour and did not draw a distinction between mental and physical oc-

cupations. The notion of *þrótt* ("skill, knack"), which applied both to the ability to shoot an arrow deftly from a bow and to the ability to compose perfectly crafted verses, testifies vividly to the fact that mental and physical skills were not seen as distinct.

This is probably why the professionalism of the skald, which is reflected in the self-consciousness of the poet, as well as in public recognition of his art, still could not transform his status into that of a professional poet. In entering the king's service and composing poems in praise of his patron, he did not become a "court poet": his social status was defined primarily by his belonging to the band of retainers, rather than by his ability to compose verses. In the same way, when the skald returned to his homeland and settled in his own estate, he appeared not as a master of verse, but first and foremost as a free Icelandic bondi, always ready to defend the honour of his kin.

Part III. Genres

Chapter I. Praise-poetry (By E. Gurevich)

The analysis of poetic canons and of the nature of skaldic art undertaken in Part I and Part II enables us to pass on here to investigation of the main skaldic genres. No genre reflects the paradoxical nature of skaldic art better than panegyric. It was in fact when composing praise poems, which were intended to live forever, preserving the fame both of the eulogised king and of the singer himself, that the skalds tried to show their individual artistry. However it is precisely these verses, which satisfy all the strictest canonical demands, that bear the most extensive traces of traditionalism and in particular are most abundant in "commonplaces" and *topoi*.

The deepest paradoxes within the skaldic system are revealed not only through analysing the distinctive content of praise-poetry, but also, to the same extent, through minute analysis of the structure of the ceremonial "big form", *drápa* and its essential structural component, *stef*. The use of *stef* and its most striking variant, *klofastef*, demonstrates the aspiration of Old Norse poets to extend the devices and the principles of the syntactic organisation of one particular *vísa* to a higher level of composition, making them a means of cementing a supra-strophic unity, *stefjamél*. The attempt made in *drápa* to reach in this way beyond the autonomy and compositional completeness of each separate stanza of the poem led to the isomorphism of its main structural elements in the classical *dróttkvætt vísa*. By discarding the stanza, making it a part of a completely new whole, the skalds, whether they were conscious of it or not, changed the scale though not the poetic technique, because true to

habit they continued to model the key components of the poem according to the image and likeness of the *vísa*.

However the skalds could not ultimately break out of the enclosed self-sufficiency of separate stanzas of the poem and create a linked poetic narrative: their poems are not in fact intended to be narrative in form. They are fragmentary by their very nature and not because of the conditions under which they were subsequently reflected in writing.

The second part of the chapter is devoted to the separate subgenres of skaldic praise-poetry: *erfidrápa*, genealogical enumeration, and shield *drápa*, which are viewed in their relation to the main genre of poetic eulogy, panegyric of the king. The evolution of these subgenres, which belong to the most stable and established kind of skaldic art, is discussed in so far as this is possible.

Chapter 2. Libellous verse (By I. Matyushina)

Chapter 3. Love poetry (By I. Matyushina)

In these chapters an attempt is made to establish an affinity between the two worst-preserved of the skaldic genres, libellous verse (*níð*) and love poetry (*mansöngr*). The collection of Icelandic laws *Grágás* equates love poems and libellous verse, mentioning them under the same heading, "On Poetry", and prescribing the same punishment for composing both (outlawry). Not only do *mansöngr* and *níð* appear to be the only poetic compositions persecuted by the law, but also Icelandic family sagas show hostility to them and avoid any quotation from them. More importantly, the dominant function of both libellous verse and love poetry can be described as pragmatic, originating in magic. The skald possessed a peculiar, almost magical power to invoke gifts in response to his verses. Like any skaldic panegyric, a love poem requires an answering gift from the one to whom it is addressed. The skald invariably wins through his poetry the illicit affection of the addressee. Thus, like magic, *mansöngr* infallibly precipitates action, which explains the hostility both of family sagas and of Scandinavian laws.

The same is true for libellous verse. The aim of *níð* is to convert the person who is addressed, often someone of high or leading social rank, a king, a jarl or a bishop, into *níðingr*, the one who is isolated or excluded from society. But the reaction to this has the same aim: the punishment prescribed by the law for *níð* is outlawry.

Furthermore, synchronically the two genres have many features in common. Their contextual roles in sagas concern the motivation of conflict. Their fragmentary nature and deficiency as information necessitate prose commentary. The complexity and obscurity of their language follows from the deliberate aim of concealing meaning, which is usually

fictitious. Semantically, they have much in common too: their main aim is to question, attack, undermine the virility of the enemy or rival.

The functional and semantic affinity of the two genres can be accounted for by their genetic affinity. Diachronically, *mansöngr* and *njó* could have gone back to one ritual-magic genre, incantation, and they were possibly related to the eddic version of incantation which we find in the *galdralag* stanzas of *For Skírnis*. The method of internal reconstruction, which enables synchronic analysis to be used as a means of drawing diachronic conclusions, makes it possible to look back further and, taking into account an euhemeristic interpretation of the myth of the mead of poetry together with the most probable etymology of the word *skáld* (originally "libel" and subsequently "the composer of libel"), to view *njó* both as the most archaic genre of skaldic poetry and as betraying its initial function.

A common origin would not imply the historical identity of the two genres or that they shared the same tradition for centuries. The fates of *mansöngr* and *njó* appear to have been different, as can perhaps be proved by the hypothetical final stages of their evolution, which took them eventually beyond the domain of skaldic poetry and included them into different poetic systems, *rímur* and the verses of the so-called "strong skalds" (*kraftaskáld*). The reconstruction of the origin of genres and this later perception of them from the point of view of different cultural codes provide respectively the initial and the final points for our analysis, in which we interpret the modifications of genres as typological stages.

Our use of the terms *mansöngr* and *njó* extends beyond the limits set by the skalds and the authors of the sagas. We tentatively attribute to *mansöngr* and *njó* the poems conforming to the image of these genres created by the immediate context in the saga, which may explain the meaning of a surviving fragment or comment on the conditions of its composition and the effect it had on the addressee. *Skaldasögur*, epic poetry and Old Scandinavian laws form a synchronic context for the two skaldic genres, and their hypothetical typology is traced, not as an aim in itself but as a possible way of establishing the laws of the evolution of individually authored poetry and its transformation into lyric. But only in skaldic poetry can we observe the full process of the conception and birth of lyric poetry in Europe.

Part IV. Skaldic poetry after Christianisation (By I. Matyushina)

This part is devoted to the analysis of the changes in the subject matter, poetic language and style of skaldic verse which took place after the spread of Christianity and of writing, and after the Scandinavian coun-

tries joined the mainstream of European culture. After the Christianisation of Scandinavia a change of literary taste gradually took place, as a result of which the dominating position of panegyric in skaldic poetry, and hence the stability of the whole tradition, was undermined. Primary attention is given to the effects of Christianisation on the conditions in which skaldic praise-poetry existed and to the development of a new content for panegyric, which led to the destruction of the form.

Chapter 1. The poetry of the transition period:

from the ninth to the beginning of the twelfth century.

Chapter 2. Catholic drápur of the twelfth century.

These chapters are concerned with the gradual transformation by Christianity of the content of praise poems. The new content brought with it a simplification of language and verse, including a decrease in the number of kennings containing the names of pagan gods and in the number of interlaced and interwoven sentences. An analysis is offered of the important structural transformations which took place after Christianisation and of the reforms in the metrical system (*dróttkvætt* ousted by *hrynhent*). Attention is also paid to the means by which the art of narrative was developed in Christian poetry. The art of composing a linked narrative was mastered by skaldic poetry when it absorbed the tales of popular European saints, that is, about the twelfth century. The main problem confronted in these chapters is how skaldic poetry, with its deep roots in pagan mythology, could adjust itself to Christian themes and language.

Chapter 3. Christian poetry at the demise of skaldic tradition
in the thirteenth and fourteenth centuries.

In this chapter an attempt is made to analyse the mechanisms adopted by skaldic poetry in order to assimilate the new content. It shows how mythological allusions seeped back into *dróttkvætt* when the new faith had become so deeply established that the skalds had no reason to continue avoiding pagan mythology. By that time these allusions had lost any religious or ritual sense and become nothing but picturesque detail or poetic commonplace. The unique conservatism of skaldic tradition is manifested in the revival of mythological kennings and *heiti*, which began to be used even more frequently two centuries after Christianisation than they were during the first. At the beginning of the twelfth century, during the so-called Sturlung Renaissance, the phraseology of pagan myth was revived, and an interest in the past manifested in literary antiquarianism characterised the epoch in general. The subject which again became fashionable in panegyric was narrative about the heroes

and events of the pagan past, and epic meters began to be used, e.g. *fornyrðislag*, the meter of old heroic verse. The old heroic and mythological verse itself was collected and put onto parchment. The poets of this time not only knew and extensively used the textbook of skaldic art, *Snorra Edda*, but also called their poetry "Eddic rule".

This chapter concludes with an analysis of one of the most famous medieval poems, the Catholic *drápa* "Lilja", in which all the main tendencies latent in Christian poetry of the ninth to the thirteenth centuries are present: the elements of lyric which had already appeared are enhanced, skaldic metres are transformed, and all the specific features of the skaldic style are absent. The process by which skaldic poetry acquired a non-traditional content was completed: the skaldic form was completely deformed by the new content. Skaldic verse, which arose from the need to influence an actual situation by the magic "bound" word (*bundit mál*) and to commemorate real contemporary facts by raising them to the level of high eternal poetry, was finally destroyed from within by the acquisition of the new Christian content.

Part V. The poetics of *rímur* (By I. Matyushina)

The last part of the monograph is devoted to the analysis of how, at the demise of the skaldic tradition, its meters, its new structural units, its conventional phraseology, kennings and *heiti*, and its characteristic syntax appear to be involved in the creation of a new specifically Icelandic genre, *rímur*.

Rímur, rhyming epic poems, gained popularity in Iceland in the fourteenth century and, like skaldic poetry, remained the favourite genre for five centuries. Basing an analysis on the whole system rather than on isolated elements of *rímur*, it is possible to show that their formal hypertrophy is typologically related to skaldic poetry. The syntactical and the metrical organisation of *rímur* is genetically linked to skaldic tradition. The phraseology of *rímur*, kennings and *heiti*, were inherited from skaldic poetry as ready-made blocks. The strengthening of formal hypertrophy in *rímur*, resulting from the use of unoriginal contents borrowed from the sagas or romances, was accompanied by complete loss of the archaic unity of verse and language: the form fully estranged from a concrete language developed into a technical device. In contrast to skaldic poetry, *rímur* successfully assimilated European plots, but this assimilation did not conflict with the complicated, intricate form, which was traditional but severed from linguistic content and therefore universal. The analysis of the genre of *rímur* here is not an end in itself but part of the main aim of the book, representing all that is known about skaldic

history as one evolutionary process. *Rímur* are seen within an extended historical perspective, which reaches beyond the boundaries of skaldic poetry and relates it to a new poetic art.

Skaldic poetry with its formal hypertrophy did not arise from a desire on the part of the new generation of poets to oppose their creative efforts to epic art, which had exhausted itself, but from a need, which the epic poetry could not meet, to give lasting value to the present. Whereas epic poetry could only "speak" about events of modern history through the language of analogy, the skalds made them the sole content of their verses. The two poetic systems were destined to coexist closely for centuries without ever losing their respective subjects, except that towards the demise of the tradition the skalds began to trespass on the domain of the past which had not previously been theirs.

The poetics of *rímur* is the only "heir" of the skaldic tradition. It is no exaggeration to claim that nothing in skaldic poetry, neither its genres, themes, plots, style, nor the principles of its unique experimentation with poetic form and "structural-linguistic" manipulations with the linguistic sign, was used by world literature, which remained unaware of all skaldic achievements. However, the importance of skaldic tradition for historical poetics is hard to overestimate. Skaldic poetry represents something that cannot be observed anywhere else in European literature, a pre-written art which is at the same time personal. The formal experiments of the skalds allow us to observe the full cycle of literary development from the very beginning to the very end. Skaldic history takes us from the birth in magic and ritual of the elements of form and the genres themselves, through their canonisation and fulfillment in classical skaldic poetry with its roots in pagan mythology, to their total abandonment in the Christian poems; from the magic pragmatics of skaldic libel, to the aesthetic expressiveness of skaldic proto-lyric; from the myths of the poet as both chosen by Odin and skaldic "non-professional", to the parodies on ancient mythology in *rímur*.

The poetic discoveries made by the skalds did not become part of the history of world literature, in the same way as the Viking discovery of Vinland never became the discovery of America for world civilisation. However, their oral poetry, imprinted in a highly skilled individually-authored form, remains forever immortalised in the memory of succeeding generations.

Г 95

Гуревич Е.А., Матюшина И.Г. Поэзия скальдов. Отв. ред. Е.М. Медетинский. М.: РГГУ, 1999 (П). 752 с. 1000 экз.

ISBN 5-7281-0067-8

Поэзия скальдов – самая ранняя в средневековой Европе личная поэзия, зарождение которой происходит в рамках исконной традиции.

Именно поэтому изучение ее характерных особенностей представляет большой интерес для исторической поэтики.

В центре внимания монографии – проблема соотношения традиционности и индивидуально-авторского отношения к творчеству в поэзии скальдов и исследование той роли, которую эти разнородные начала сыграли в ее эволюции.

ББК 63.3(0)

Научное издание

*Гуревич Елена Ароновна
Матюшина Инна Геральдовна*

ПОЭЗИЯ СКАЛЬДОВ

Редактор

Н.Л. Петрова

Художественный редактор

В.В. Сурков

Компьютерная графика

Е.И. Спиридонова

Технический редактор

Г.П. Каренина

Компьютерная верстка

О.Б. Малахова

Лицензия ЛР № 020215 от 25.09.96

Подписано в печать 10.04.2000

Формат 60х90 1/16

Усл. печ. л. 47,0. Уч.-изд. л. 50,0 л.

Тираж 1000 экз.

Заказ 65



Издательский центр


Российского государственного

гуманитарного университета

125267 Москва, Митяевская пл., 6

(095) 973-42-00

Отпечатано в ППЗ «Типография "Спутник"»
121099, Москва, Шумяцкий пер., 6



Поэзия скальдов – самая ранняя
в средневековой Европе
личная поэзия,
зарождение которой происходит
в рамках исконной традиции.
Именно поэтому изучение ее
характерных особенностей
представляет большой интерес
для исторической поэтики.
В центре внимания монографии –
проблема соотношения
традиционности и индивидуально-
авторского
отношения к творчеству
в поэзии скальдов
и исследование
той роли, которую эти
разнородные начала
сыграли
в ее эволюции

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ