



ARBOR MUNDI

мировое древо

Международный журнал по теории и истории мировой культуры

*Comparative Studies in Culture
International Journal*

ТЕКТОНИКА ФИЛЬМОВ ХИЧКОКА
В СВЕТЕ МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

КОРОЛЬ ЭДГАР МИРОТВОРЕЦ
В ПОЭМАХ «АНГЛОСАКСОНСКОЙ ХРОНИКИ»

«ДЕКАМЕРОН» В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОРИСТ АЛЕКСАНДР ДЮМА
И ЛЕГЕНДА О ДЕВИЧЬЕМ КУРГАНЕ

ПРЯДЬ ОБ ЭЙМУНДЕ СЫНЕ ХРИНГА
(перевод с др.-исл. Е.А. Гуревич)



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
им. Е. М. МЕЛЕТинСКОГО



RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES
THE MELETINSKY INSTITUTE
FOR ADVANCED STUDIES IN THE HUMANITIES



ARBOR MUNDI

мировое древо

Международный журнал по теории и истории мировой культуры

*Comparative Studies in Culture
International Journal*

Выпуск 20



ARBOR MUNDI

Москва 2014



УДК 008(05)
ББК 63(3)
М 64

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

Журнал основан в 1992 г. А.Я. Гуревичем и Е.М. Мелетинским

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

И.Г. Матюшина

КОРОЛЬ ЭДГАР МИРОТВОРЕЦ
В ПОЭМАХ «АНГЛОСАКСОНСКОЙ ХРОНИКИ»

9

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Е.Н. Мошонкина

ПЕРЕВОДЫ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»
И СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

49

А.Л. Доброхотов

ТЕКТОНИКА ФИЛЬМОВ ХИЧКОКА
В СВЕТЕ МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

70

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

С.Ю. Неклюдов

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОРИСТ АЛЕКСАНДР ДЮМА
И ЛЕГЕНДА О ДЕВИЧЬЕМ КУРГАНЕ

95

М.Л. Андреев

«ДЕКАМЕРОН» В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

133

СТРУКТУРАЛИЗМ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

С.Н. Зенкин

РОЛАН БАРТ: ПРИЗНАКИ МИФА

163

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

М.Л. Андреев – главный редактор
Н.В. Брагинская
А.Л. Доброхотов
И.Г. Матюшина
С.Ю. Неклюдов
Л.П. Петрик

EDITORIAL BOARD:

Michael Andrejev – Editor-in-Chief
Nina Braginskaya
Alexander Dobrokhotov
Inna Matiushina
Sergej Neckljudov
Leonid Petrik

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Ю.Н. Афанасьев
Л.М. Баткин
Ж.-П. Вернан
(Франция)
И.Е. Данилова
Вяч.Вс. Иванов
Дж. Констэбл
(США)
П. Маранда
(Канада)
Ж. Д'Ормессон
(Франция)
Б.А. Успенский

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD:

Yuri Afanasjev
Leonid Batkin
Jean-Pierre Vernant
(France)
Irina Danilova
Vyacheslav Ivanov
Giles Constable
(USA)
Pierre Maranda
(Canada)
Jean d'Ormesson
(France)
Boris Uspensky

© Коллектив авторов, 2014
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2014

ПЕРЕВОДЫ

ПРЯДЬ ОБ ЭЙМУНДЕ СЫНЕ ХРИНГА

Перевод с древнеисландского и комментарии Е. А. Гуревич

181

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

М.Ю. Реутин

Рецензия на книгу: ПИЛЬГУН А.В. Вселенная Средневековья.

Космос, звезды, планеты и подлунный мир в иллюстрациях
из западноевропейских рукописей VIII–XVI веков. М., 2011

127

IN MEMORIAM

О.Е. Этингоф

Ирина Евгеньевна ДАНИЛОВА

231

АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА

246

SUMMARIES

I.G. Matiushina

King Edgar the Peacemaker
in the Poems of the Anglo-Saxon Chronicle

E.N. Moshonkina

Translations of the «Divine Comedy»
and Contemporary Translation Studies

A.L. Dobrokhotov

The Tectonics of Hitchcock's Films
in the Light of the Morphology of Culture

S.Ju. Nekliudov

Russian Folklorist Alexandre Dumas,
and the Legend of the Maiden Barrow

M.L. Andreev

«The Decameron» in the Light of Historical Poetics

251–254

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

И.Г. Матюшина

КОРОЛЬ ЭДГАР МИРОТВОРЕЦ В ПОЭМАХ «АНГЛОСАКСОНСКОЙ ХРОНИКИ»

О ПРАВЛЕНИИ КОРОЛЯ ЭДГАРА почти не осталось документальных записей¹. Письменные источники смутных времен младшего сына короля – Этельреда Неразумного (978–1013, 1014–1016 гг.) не жалеют хвалебных эпитетов, рассказывая о мирном правлении Эдгара как о золотом веке. В Хронике Этельвеарда (ок. 980 г.) Эдгар именуется «достойным восхищения, выдающимся королем англвов, благородным правителем Британии» (*rex admirabilis, Anglorum insignis rex, monarchus Brittannum nobilis*)². В «Житии Святого Этельвольда» (996 г.) Вульфстан Винчестерский восхваляет короля Эдгара как «прославленного, выдающегося, самого милосердного, могущественного, самого непобедимого» (*gloriosus, insignis, clementissimus, praepotens, invictissimus*)³. В «Житии Святого Освальда» Бюрхтферта (997 г.) Эдгар называется «славой вождей и правителем всего Альбиона» (*decus ducum et totius Albionis imperator*), который «по-королевски защищал законы страны с воинственной властностью, сокрушил под своею пятою гордые выи врагов. Его боялись не только вожди и правители этого острова, но также и короли многих чужеземных народов: когда они слышали о его великой мудрости, их объял страх и ужас. Он был добр и великодушен со всеми, но особенно с монахами, которых почитал, как братьев, и любил, как дорогих сыновей. Он властвовал в счастливую пору, так как его время осталось мирным» (*quod in eius tempore pacifice stabat*)⁴. Эдгар правил страной твердой рукой и заслужил прозвище Миротво-

рец (Pacificus), потому что во время его правления (959–975 гг.) викинги перестали нападать на Англию⁵.

Мирное правление Эдгара прославляют и англо-нормандские историки XII в. Эдгар изображается в их летописях великим королем, оставившим неизгладимый след в английской истории, покровителем монастырей, учености, искусств, архитектуры, недостижимым образцом для других правителей. Генрих Хантингдонский называет Эдгара «миротворцем, вторым Соломоном, отцом законов», который «не позволил ни одному чужеземному войску войти в Англию, он «отдал церкви Богу, монахов – церквям, земли – монахам» (*templa Deo, templis monachos, monachis dedit agros*)⁶. О том, каким образом Эдгар обеспечил спокойствие в стране, повествует Иоанн Вустерский: «Эдгар, король англов, наказывал виновных в каждой области, своею суровостью заставлял повиноваться мятежников, являл милость к праведным и униженным, восстанавливал и обогащал разрушенные храмы Господни, изгнал из монастырей весь суетный клир, собрал великое множество монахов и монахинь, к славе Всемогущего Создателя, учредил более сорока монастырей»⁷. В идеализированных выражениях говорит об Эдгаре и Уильям Малмсберийский: «в его время церковная слава вознеслась, а звон оружия затих. Редко проходил год <...>, в который он не создал бы чего-то великого для процветания страны, в который не построил бы нового монастыря»⁸, и рассказывает о чуде, произошедшем после кончины короля: в 1052 г. аббат в Гластонбери Этельвеард открыл гробницу короля Эдгара и нашел его тело нетленным⁹.

Летописцы ищут объяснения великим деяниям короля и Святого, начиная с первых дней его жизни: «Известно, что во время его рождения Дунстан услышал ангельский глас, произнесший: “Мир пребудет в Англии, пока правит это дитя и живет наш Дунстан”. <...> В 959 год от Рождения Господа нашего Эдгар – честь и слава англов, <...> юноша 16 лет, стал правителем»¹⁰. В роду Эдгара были прославленные английские короли, он был правнуком Альфреда Великого, племянником короля Этельстана и младшим сыном Эдмунда Великолепного и Святой Эльфгит. Мать Эдгара умерла через год после его рождения, а отец скончался, когда ему было всего три года. Эдгар воспитывался у

Этельстана, алдермена Восточной Англии, и его жены Эльфвины. Его обучением занимался Этельвольд (канонизированный в 996 г.), аббат Абингдона, ставший во время правления Эдгара епископом Уинчестера. Старший брат Эдгара Эдвиг¹¹ унаследовал престол в 955 г., однако Эдгару удалось оттеснить его и получить власть над Мерсией и Нортумбрией. Спустя два года (в 957 г.) королевство было поделено братьями по реке Темзе: южной частью правил Эдвиг, а северной – Эдгар, завладевший Мерсией, Нортумбрией и Восточной Англией. В хартиях 958–959 гг. Эдгар именуется «королем Мерсии и других народов» – *Rex Merciorum ceterarumque nacionum* и «королем мерсийцев, нортумбрийцев и бриттов», т. е. бриттов Стратклайда – *rex Merciorum et Norðanhymbrorum atque Brettonum*¹².

После смерти Эдвиг (в 959 г.) Эдгар унаследовал объединенное королевство и приступил к проведению церковной реформы. Одним из вдохновителей реформы был воспитатель короля епископ Этельвольд, который написал труд об учреждении Эдгаром монастырей и, очевидно, был среди создателей трактата «Уставное согласие монахов и монахинь английского народа» (*Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque*). Предисловие к этому трактату рассказывает о том, как король Эдгар заботился о благе своих подданных: «Прославленный, милостью Христа великий король англов и других народов, живущих в пределах острова Британии <...> как Добрый Пастырь во исполнение своих королевских обязанностей <...> неизменно спасал и выручал из злобно отверстых пастей нечестивцев тех овец, которых он милостью Божией старательно собрал воедино»¹³. Сравнение Эдгара с Добрым Пастырем, основанное на Новозаветной аллегории (Иоан. 10:11-16), подчеркивает роль правителя как учителя, просветителя, радеющего о единстве своего духовного стада.

Св. Этельвольд описывает роль Эдгара в объединении духовенства, устранении церковных конфликтов, возвышении монастырей: «Когда правило Святого Отца Бенедикта было принято с самой доброй волей, многие аббаты и аббатисы со своими общинами монахов и монахинь соперничали друг с другом в том, как следовать по стопам святых, ибо они были едины в вере, но

не в обычае монастырского служения. Восхищенный таким рвением король после глубокого и тщательного изучения разногласий повелел созвать синодальный собор в Уинчестере. Этому собранию он покорнейше послал письмо, могущественно изложенное на пергаменте и составленное в ободряющих и доброжелательных выражениях. В нем он, подвигнутый милостью Христовой, призвал всех придерживаться единого образа мыслей в том, что касается монастырского обряда, и следовать святым и признанным отцам, <...> избегая любых разногласий, дабы <...> святое общение не снискало дурной славы»¹⁴. Король предстает здесь главой Бенедиктинского возрождения – покровителем церкви, который употребляет свое влияние для того, чтобы ввести в монастырях единый устав Святого Бенедикта Нурсийского, сплотить духовенство, избежать церковных расколов. Как правитель страны и попечитель церкви, он использует светскую власть во благо духовной и сохраняет свое владение в мире и спокойствии.

Король Эдгар отдает в пользование монастырей большие земельные наделы и учреждает новые епархии. При его участии в монастырях вводится строгий бенедиктинский устав, унифицируется литургический чин, усиливается монашеская дисциплина, возрождаются аскетические ценности, в частности, celibат священнослужителей. В Англосаксонской хронике (964 г.) говорится, что Эдгар изгнал священнослужителей, не приносивших монашеских обетов, из Уинчестера, Чертси и Мильтон Аббас, повелев заменить их монахами¹⁵.

Эдгар принимает активное участие в делах церкви с самого начала своего правления. Став королем в 959 г., он немедленно возвращает из изгнания Дунстана (канонизированного в 1029 г.) и способствует тому, чтобы тот стал епископом Вустерским, а затем епископом Лондона и архиепископом Кентерберийским. Все время правления Эдгара архиепископ Дунстан оставался его ближайшим советником и подготовил коронационную службу, сочинив ее текст, на котором основана церемония коронации английских монархов до сегодняшнего дня.

Торжественная коронация Эдгара состоялась в 973 г. в Бате, где он был миропомазан вместе со своей женой Эльфтрюд. В тот же год, как говорится в Петерборской¹⁶ и Вустерской¹⁷ рукопи-

сях Хроники, Эдгар принял участие и в другой церемонии. Он направил свой флот на север в Честер, где другие правители Британии, в том числе валлийские и шотландские короли¹⁸, признали его владычество, принесли присягу верности и провозгласили, что будут подданными короля на море и на суше. Как говорит Иоанн Вустерский, подчинившиеся правители стали участниками церемониального плавания на реке Ди, во время которого они сидели на веслах, а Эдгар стоял у руля¹⁹.

Коронация Эдгара посвящена поэма, включенная в Англосаксонскую хронику²⁰ за 973 г. Вторая поэма об этом короле вставлена в Хронику за 975 г. и рассказывает о событиях всего года, упоминая о его кончине. Обе поэмы сохранились в трех ранних рукописях Хроники: знаменитой Паркерской рукописи (MS 173 Corpus Christi College Cambridge)²¹, в которой они записаны рукой одного писца ок. 1000 г., и двух Абингдонских рукописях²². Самая ранняя из Абингдонских рукописей (рукопись В) датируется 977–1000 гг.; она заканчивается записью за 977 г., а сопровождающая ее династическая таблица не упоминает о смерти короля Эдуарда Мученика в 978 г., следовательно, эту рукопись можно датировать 977–978 гг.²³, т. е. почти тем временем, когда происходят описываемые в поэмах события.

В отличие от самой знаменитой из включенных в Хронику поэм – «Битвы при Брунанбурге», стихи об Эдгаре нечасто привлекают внимание исследователей. Им обычно отказывают в поэтических достоинствах, видя в них «механическое нанизывание старых поэтических формул, не связанных с оттенками смысла»²⁴. Одна из целей предлагаемой статьи состоит в том, чтобы оспорить это представление, показав редкостное соответствие тематике поэм об Эдгаре их стилистике и их функциональную роль в контексте Хроники.

Поэмы об Эдгаре существенно отличаются и от прославленных памятников англосаксонского героического эпоса, и от других поэм Англосаксонской хроники. В отличие от таких образцов героического эпоса, как «Битва в Финнсбурге», поэмы об Эдгаре обращены не к прошлому, но к современности, они не содержат последовательного рассказа о событиях, но лишь общаются о них от третьего лица, прямая речь персонажей отсут-

ствуем. Отличаются поэмы об Эдгаре и от других поэм Англосаксонской хроники, так как не воспевают победы в сражениях, как, например, «Битва при Брунанбурге» или «Захват пяти бургов», но имеют сугубо фактографическое содержание, говоря о памятных событиях в правлении короля.

Поэму, которую исследователи по традиции называют «Коронация Эдгара», безоговорочно принято относить к жанру королевского панегирика²⁵. Трудно не заметить, однако, что в ней отсутствует не только восхваление короля, о котором упоминается всего дважды, но и описание его коронации:

973 Her Eadgar wæs, Engla waldend,
 corðre miclum, to cyninge gehalgod
 on ðære ealdan byrig, Acemannesceastre;
 eac hi igbuend oðre worde
 beomas Badan nemnaþ. þær wæs blis
 micel
 on þam eadgan dæge eallum geworden,
 þone niða beam nemnað and cigað
 Pentecostenes dæg. Þær wæs preosta
 heap,
 mycel muneca ðreat, mine gefrege,
 gleawra gegaderod. And ða agangen
 wæs
 tyn hund wintra, geteled rimes
 fram gebyrdtide bremes cyninges,
 leohta hyrdes, buton ðær to lafe þa get
 wæs wintergeteles, þæs ðe gewritu
 secgað,
 seofon ond twentig; swa neah wæs
 sigora frean
 ðusend aumen, ða þa ðis gelamp.
 And him Eadmundes eafora hæfde
 nigon and XX, niðweorca heard,
 wintra on worulde, ða þis geworden wæs.
 and þa on ðam XXX wæs ðeoden
 gehalgod²⁶.

973 г. Тогда Эдгар, властитель англо-в, был посвящен в правители в большом собрании в древнем городе Акеманнескеастер. Мужья, живущие на острове, называют его также иным именем – Бат. Великая радость была сотворена для всех в тот благой день, который дети людей называют и именуют днем Пятидесятницы. Там собрались, как я слышал, священники многие, великая сила монахов, ученых людей. К тому времени из минувших десяти сотен зим, посчитанных числом со времени рождения Прославленного Кунунга, Хранителя Светочей, осталось только двадцать семь зим, как говорится в писаниях. Так почти тысяча лет пробежала со времени Господа Побед, когда это произошло, и отпрыску Эдмунда, стойкому в ратных деяниях, исполнилось двадцать девять зим в этом мире, когда это случилось, и тогда на тридцатый год он был посвящен в правители.

О короле Эдгаре и его коронации говорится лишь в первых и последних строках поэмы, что сообщает ей кольцевую композицию. В первой строке король называется «властителем англо-в» – Engla waldend, в последних – «отпрыском Эдмунда» (Eadmundes eafora), «стойким в ратных деяниях» (niðweorca heard), который посвящается в «правители» (ðeoden). Эти обозначения короля заставляют вспомнить о героической поэзии. Династические именованья нередко встречаются в героических песнях: так, в «Беовульфе» упоминается об отпрысках Финна (Finnes eaforan 1068), Эггвела (Ecgwelan eaforan 1710), Онгентеова (Ongentēowes eaforan 2475); герои «Битвы при Брунанбурге» король Этельстан и его брат дважды называются «отпрысками Эдуарда» (eaforan Eadweardes 7, Eadweardes eaforan 52). В контексте поэмы об Эдгаре, чаще говорящей о духовном, чем о мирском, династическое именованье можно истолковать как напоминание о воинской доблести короля. Ту же функцию, скорее всего, исполняет и поэтизм ðeoden, широко распространенный в героической поэзии для обозначения «вождя, предводителя войска», и словосочетание «стойкий в ратных деяниях», включающее поэтический окказионализм niðweorc – «битвы, ратные деяния» (ср. употребление варианта этого слова в «Беовульфе»: niðgeweorc – «враждебное деяние, битва» 683).

Как и лексика, соответствуют теме поэмы ее грамматика и синтаксис. Предложения со сказуемыми в пассивном залоге начинают и заканчивают поэму, поддерживая ее кольцевую композицию. Имя Эдгара предшествует сказуемому в пассивном залоге («был помазан» – wæs gehalgod 2, wæs... gehalgod 20), представляя короля не активным деятелем, но реципиентом действия. Во время помазания на царство Эдгар наделяется высшим даром Святого Духа, необходимого ему для управления страной.

Имя короля только один раз употребляется в предложении в качестве подлежащего со сказуемым, выраженным глаголом в активном залоге, – в указании на возраст короля: hæfde nigon and XX wintra on worulde (17-18) – «ему было (букв. он имел) двадцать девять зим в мире». Возраст короля дважды упоминается в поэме, второй раз говорится, что Эдгар был миропомазан на

тридцатый год жизни (*ƿa on ðam XXX wæs ðeoden gehalgod*, 20). Тридцать лет – возраст знаменательный не только потому, что это минимальный возраст для духовного посвящения. К тридцатилетнему возрасту Евангелист Лука приурочивает «помазание» Христа Духом Святым во время крещения и начало Его служения (Лк. 3:23). К Христу обращена присутствующая в поэме поэтическая лексика: *bremes cyning* – «прославленный Конунг» (12 b) и *leohta hyrde* – «Хранитель светочей» (13a), под «светочами» (*leoht*), скорее всего, подразумеваются солнце, луна и звезды. Однако те же словосочетания можно отнести и к духовному владыке, и к земному монарху, подчеркивая их роль как хранителей духовного света. Неоднозначно и истолкование словосочетания «властитель англов» (*Engla waldend* 1b), использованного по отношению к Эдгару; в его употреблении можно заметить обыгрывание паронимов (англы – ангелы), встречающееся в средневековой словесности²⁷.

В поэме говорится, что король Эдгар был миропомазан (*gehalgod* 2b, 20b) в Праздник Пятидесятницы (8a) или Праздник Сошествия Святого Духа, отмечавший начало существования Церкви, – время, традиционное для церемоний крещения и епископского рукоположения. Создатель поэмы имплицитно уподобляет короля духовному лицу, а церемонию его коронации – посвящению в духовный чин²⁸. Он говорит, что на церемонии присутствует большое число священников и монашеской братии: *preosta hear, mycel muneca ðreat* – «священники многие, монахов множество», тем самым создавая образ единой и неделимой Церкви, поддерживающей своего монарха²⁹. Если в героическом эпосе правитель-воин был окружен «толпой» (*hear*) дружинников, то в поэме о коронации король-христианин опирается на поддержку «многих священников» (*preosta hear*) и «множества монахов» (*muneca ðreat*). Такой король властвует не только благодаря вооруженным дружинникам, помогающим ему захватить новые земли, но правит дарованной ему свыше духовной силой, и именно она обеспечивает долгий мир в стране.

Возможно, в основе поэмы лежит приписываемое королю Альфреду высказывание о том, что правителю необходима поддержка Церкви. В одной из известных интерполяций в англосак-

сонском переводе «Об утешении философией» Боэция (в прологе которого идет речь об авторстве короля Альфреда) утверждается, что правитель нуждается в «духовном сословии» (*gebedmen* – буквально «молитвенники»), чтобы управлять страной³⁰. В «Коронации» тоже идет речь о нерушимом союзе светской и церковной власти. Если в переводе короля Альфреда «духовное сословие» считается исполнителями воли короля, то в «Коронации» утверждается взгляд церкви, согласно которой король – провозвестник церковной власти, *vicarius Dei* – «викарий Господа».

Коронация земного монарха дважды соотносится в поэме с пришествием в мир Спасителя: «К тому времени из минувших десяти сотен зим, посчитанных числом со времени рождения Прославленного Конунга, Хранителя Светочей, осталось только двадцать семь зим ...», «Так почти тысяча лет пробежала со времени Господа Побед». Помазание Эдгара на царство тем самым помещается в контекст всей христианской истории. Хронологии коронации создатель поэмы уделяет особое внимание – ему посвящена почти половина всех строк, в которых на время церемонии несколько раз указывается посредством эпической вариации: дважды говорится здесь о надвигающемся конце тысячелетия, возможно, в связи с миллениаристскими настроениями («Так почти тысяча лет пробежала», «К тому времени из минувших десяти сотен зим»). Достоверность датировки подтверждается ссылкой на письменные источники (*ƿæs de gewritu secgað* – «как говорится в писаниях»), одним из которых могла быть сама Англосаксонская хроника; ранее создатель поэмы ссылался и на устную традицию, используя конвенциональную устно-формульную фразу *mine gefrege* – «как я слышал», удостоверяющую истинность его рассказа. Нетрудно заметить, что не столько описание коронации составляет основное содержание поэмы, сколько достоверность ее хронологического воплощения.

Как и время, место, где происходила церемония, неоднократно упоминается создателем поэмы. Коронация совершается «в древнем городе Акеманнескеастер», который «мужи, живущие на острове, именуют... также иным словом – Бат». Очевидно,

для создателя Хроники важно подчеркнуть, что церемония происходила не в Кингстоне, обычном месте коронования уэссекских королей, о воцарении которых в Хронике обычно сообщается сугубо лаконично: «924 г. от Р.Х. Тогда Этельстан был избран королем мерсийцами и посвящен в Кингстоне»³¹; «979 г. от Р.Х. В этот год Этельред был помазан в короли в воскресенье, на четырнадцатый день после Пасхи, в Кингстоне, на его посвящении присутствовали два архиепископа и десять епископов»³². Коронация Эдгара совершилась в Бате – городе, который был основан римлянами, возможно, самим Юлием Цезарем, и считался в римские времена сакральным местом, названным в честь богини Сулис Минервы – *Aquae Sulis*. Создатель поэмы не случайно приводит его латинизированное название (Акеманнескеастер – *Asemannes ceaster*³³), первый компонент которого, возможно, связан с латинским названием города. Бат находится на границе Уэссекса и Мерсии, т. е. одновременно принадлежит двум центральным областям страны, господство над которыми удостоверяет церемония коронации.

Хронотоп важен не только для поэмы о коронации, но и для прозаических записей Англосаксонской хроники, составители которой неизменно сопровождают каждое событие его пространственно-временной характеристикой (ср., например приведенную выше запись: «924 г. от Р.Х. Тогда Этельстан был избран королем мерсийцами и посвящен в Кингстоне»). Как и в поэме о коронации («К тому времени из минувших десяти сотен зим, посчитанных числом со времени рождения Прославленного Конунга, Хранителя Светочей...»), все события, о которых говорится в прозе, соотносятся с Рождеством Христовым, причем этот способ летоисчисления, очевидно, не стал еще неколебимой условностью. Эта точка отсчета задается в первой прозаической записи Хроники: «Христос родился» – *Crist wæs ascenned*, начиная с которой все анналы организуются по календарному принципу.

В поэме о коронации присутствуют и другие черты анналистической прозы. Как и все прозаические записи, она начинается с наречия «здесь, в этом месте» – «*her*»: *Her Eadgar wæs ... to cyninge gehalgod* – «Здесь Эдгар был помазан в короли». Употребление наречия «*her*», которое обычно переводят как «в тот

год», восходит изначально к условным обозначениям, принадлежащим писцу и отмечающим то место, где к анналам должен был добавлен текст.

Композиционно стихи о коронации Эдгара близки к анналистической прозе. Поэма начинается с констатации факта: Эдгар был помазан на царство, затем называется то место, где это произошло (Акеманнескеастер или Бат), и время (праздник Пятидесятницы), упоминается о присутствующих на торжестве, в заключение приводятся числа, отделяющие это событие от Рождества Христова и возраст короля. Точно так же строится прозаическая запись о коронации Эдгара в Петерборской и Вустерской рукописях («В этот год этелинг Эдгар был посвящен в правители в Бате, в день Пятидесятницы 11 мая, тринадцать лет прошло, как он унаследовал королевство, и ему недоставало одного года до тридцати лет»), в которых тоже сообщается о факте коронации, ее месте, времени и возрасте Эдгара.

Композиционно близка прозаическим записям и вторая поэма, следующая в Хронике за стихотворением о восшествии Эдгара на престол³⁴. В ней тоже акцентируется хронология – фиксируется не только год, но и месяц, и даже день, когда произошло событие: «Сыны людей, мужи на земле, повсюду в этой благой стране, те, кто были правильно научены искусству счета, июлем называют тот месяц, на восьмой день которого юный Эдгар, кольцедаритель мужей, расстался с жизнью». Хотя поэма открывается рассказом о кончине короля, однако посвящена она не одному этому событию, но всему тому, что случилось в течение 975 г., и в этом состоит ее отличие от поэмы о коронации, в которой говорится о единичном событии³⁵. Может показаться, что во второй поэме отсутствует структурное единство³⁶, однако все перечисляемые в ней события подчинены единому замыслу. В основе поэмы лежит традиционное для памятников древнегерманского эпоса представление о том, что хороший правитель несет благоденствие своей стране, а его кончина сопровождается народными бедствиями и вселенскими катастрофами³⁷.

Подобно стихам о коронации, начало второй поэмы об Эдгаре (12 строк традиционного аллитерационного стиха, правильных по форме) посвящено сообщению о памятном событии:

975. Her geendode	eorðan dreamas	975 г. В этот год оставил зем-
Eadgar, Engla cyning,	ceas him	ные радости Эдгар, король
	oder leoht,	англов, он избрал иной свет,
wlitig and wynsum,	and þis wace	прекрасный и радостный, и
	forlet,	покинул это скудное и прехо-
lif þis læne.	Nemnað leoda bearn,	дящее житие. Сыны людей,
men on moldan,	þæne monað	мужи на земле, повсюду в
	gehwær	этой благой стране, те, кто
in ðisse eðeltyrf,	þa þe ær wæran	были правильно научены ис-
on rimcræfte	rihte getogene,	кусству счета, июлем назы-
Iulius monað,	þær se geonga	вают тот месяц, на восьмой
	gewat	день которого юный Эдгар,
on þone eahtedan dæg	Eadgar of life,	кольцедаритель мужей, рас-
beorna beahgyfa.	Feng his	стался с жизнью. Его сын
	bearn syððan	после этого наследовал коро-
to cynerice,	cild unweaxen,	левство, малое дитя, предво-
eorla ealdor,	þam wæs Eadweard	дитель мужей, чье имя было
	nama ³⁸ .	Эдуард.

Если стихи о коронации и другие поэмы Англосаксонской хроники, например «Битва при Брунанбурге», открываются именем короля, о котором в них рассказывается (Her Eadgar wæs..., Her Æthelstan cyning...), то во втором стихотворении об Эдгаре его имя появляется не сразу. В абсолютном начале поэмы стоит личная форма глагола *geendian* – «завершить, исполнить, закончить», за которой следует прямое дополнение *eorðan dreamas* – «земные радости», предшествующее подлежащему *Eadgar, Engla cyning* – «Эдгар, король англов». Стилистическая инверсия позволяет выделить мотив завершения, окончания земного бытия. Эдгар изображается здесь как активное действующее лицо; употребление переходных глаголов в активном залоге помогает подчеркнуть добровольность выбора: король по своей воле «оставил земные радости» – *geendode eorðan dreamas*, «избрал иной свет» – *ceas... oder leoht*, «покинул это скудное и брненное житие» – *þis wace forlet, lif þis læne*. Активность выбора, предпочтение вечного и отказ от преходящего, сиюминутного сближает образ короля в стихах Англосаксонской хроники с героем англосаксонской

элегической поэмы «Морестранник», которому принадлежат памятные слова: *Forþon me hatran sind // Dryhtnes dreamas / þonne þis deade lif // læne on londe. / Ic gelyfe no // þæt him eorðwelan / ece stondað* – «ведь только Господним / я дорожу блаженством, / а не жизнью мертвой, / здесь преходящей, ведь я не надеюсь, / что на земле сей / благо продлится вечно» (пер. В.Г. Тихомирова, 64b-67). Намеченный в поэме об Эдгаре контраст между брненным (*læne*) и вечным (*ece*), «скудной и преходящей жизнью» на земле и иным миром, «прекрасным и радостным» – *wlitig and wynsum*, составляет главную тему англосаксонских элегий, герои которых приходят к скорбному заключению о том, что все в этом мире преходяще (*læne*): *onwendeð wyrda gesceaft / weoruld under heofonum. // Her bið feoh læne, / her bið freond læne, // her bið mon læne, / her bið mæg læne* – «судьба изменчива / в мире поднебесном: / здесь и золото не вечно, / и друзья здесь не вечны, / человек здесь не вечен, / родовичи не вечны» (пер. В.Г. Тихомирова, «Скиталец», 107-109). Как и в древнеанглийских элегиях, для обозначения героя в поэме используется традиционная поэтическая лексика: Эдгар называется «кольцедарителем мужей» (*beorna beahgyfa*), «юным» (*se geonga*), а наследовавший ему Эдуард именуется «предводителем воинов» (*eorla ealdor*). Обозначение почившего Эдгара как «юного» (*se geonga*), а его наследника – как малого, «невывосшего ребенка» (*cild unweaxen*), тоже подчеркивает мотив безвременной кончины короля и предвосхищает грядущие беды. В элегический тон поэмы, повествующей о брренности всего земного, властно вмешивается ключевой для Хроники мотив времени: юный, безвременно покинувший земные радости король, его малютка сын, июль, восьмое число, мужи, наученные правильному летоисчислению.

Во всей поэме об Эдгаре говорится всего в восьми строках из 37, основная ее часть представляет собой версифицированный перечень различных событий 975 г.³⁹, которые повлекла за собой кончина короля. Как и в прозаических записях, сообщение о каждом из этих событий предваряется вводным союзным наречием *þa* – «тогда, потом, в это время», отмечающим переход к новой теме (ср. *þa weard* 16, 24, 29). Повторы, с одной стороны, нагнетают впечатление усиливающегося несчастья, – каждое

следующее событие оборачивается новой бедой, а с другой, имплицитно устанавливают причинно-следственную логическую связь, соотнося каждое событие с предшествующим. Хотя в перечне отсутствует синтаксическое подчинение, а все сообщения о произошедшем связаны сочинительной связью, сама последовательность событий в поэме предполагает, что все они вызваны кончиной короля, рассказ о которой содержит первая часть.

Вторая часть поэмы начинается с сообщения о том, что предшествовало воцарению юного Эдуарда и, возможно, кончине Эдгара, – епископа Кюневеарда постигло изгнание (или смерть): *And him tīrfæst hæleð / tyn nihtum ær // of Brytene gewat, / bisceop se goda, // þurh gecyndne cræft, / ðam wæs Cyneweard nama* – «И достославный герой, за десять ночей до того, Британию покинул, епископ добрый, из-за унаследованного искусства, чье имя было Кюневеард». Выражение *of Brytene gewat* – «Британию покинул» не вполне ясно; оно может иметь отношение и к принудительному изгнанию, и к добровольному отъезду из страны, или к смерти. Как бы то ни было, создатель поэмы, несомненно, чтит опального епископа, называя его «епископом добрым» (*bisceop se goda*) и используя в его обозначении традиционную поэтическую лексику – *tīrfæst hæleð* («достославный герой»). Скорее всего, речь здесь идет о том Кюневеарде, который в юности был монахом в аббатстве Гластонбери, а затем после изгнания священнослужителей, не принявших монашеские обеты, – аббатом в аббатстве Милтон Аббас (964 г.). Король Эдгар способствовал назначению Кюневеарда епископом Веллса, поэтому изгнание близкого королю духовного лица могло быть на руку противникам короля. Предполагалось, что епископ Кюневеард сам был поэтом и, возможно, потомком еще более прославленного поэта, от которого «унаследовал свое искусство» (*gecyndne cræft*), вероятно, послужившее причиной его изгнания (или смерти)⁴⁰. Изгнание Кюневеарда хронологически предшествует другим бедам, а повествующие о нем строки исполняют роль пролога в композиции второй части поэмы.

После изгнания епископа Кюневеарда, как сказано в поэме, в Мерсии произошла смута, сопровождавшаяся рассеянием монастырей: *Ða weard on Mýrcum, / mine gefræge, // wide and welhwær /*

waldendes lof // afulled on foldan. / Feala weard todraefed // gleawra Godes ðeowa; / þæt wæs gnornung mycel // þam þe on breostum wæg / byrnende lufan // meotodes on mode. / þa wæs mærdða fruma // to swiðe forsewen, / sigora waldend, // rodera rædend, / þa man his riht tobræc – «Тогда везде и повсюду в Мерсии, как я слышал, хвала Господу была на земле низвергнута. Многие из мудрых слуг Божиих были рассеяны. Это привело к великой скорби тех, кто в груди и в памяти хранил горячую любовь к Творцу. Тогда был Создатель Славы слишком сильно отторгнут, Податель Побед, Правитель Небес, тогда человек закон нарушил». В этих строках идет речь о антимонастырской реакции, наступившей в краткий период правления Эдуарда⁴¹. Кончина короля Эдгара развязала руки противникам монастырской реформы, пожелавшим вернуть отданные монастырям земли. Их имена не называются в поэме, включенной в Паркерскую и Абингдонские рукописи Хроники. Изображая монахов жертвами (скорее всего, невинными) настигших их бед, создатель поэмы использует пассивные конструкции: *weard todraefed* – «были рассеяны», *wæs... afulled* – «была низвергнута», *wæs forsewen* – «был отвергнут». Отсутствие активных конструкций помогает создателю поэмы не называть виновных и избежать осуждения.

Поздние рукописи Хроники (Петерборская и Вустерская) называют главу антимонастырского движения: «В его (Эдуарда) дни из-за его юности алдермен Эльфхере и многие другие попрали закон Божий, и нарушили монастырскую жизнь, и разгромили монастыри, и рассеяли монахов, и обратили в бегство слуг Божиих, которых король Эдгар повелел объединить святому епископу Этельвольду»⁴². При жизни короля Эдгара Эльфхере был его главным заместителем сначала в Мерсии, а затем, вероятно, и в Уэссексе, и собирал дань с валлийских правителей. Очевидно, после кончины короля он помог знати перераспределить монастырскую собственность, прежде всего земельную, что нанесло огромный урон основанным Эдгаром монастырям. Предполагается, что Эльфхере не был сторонником юного короля Эдуарда, но состоял в союзниках у его мачехи Эльфтрют⁴³. Хотя Эдуард был коронован Дунстаном, архиепископом Кентерберийским, и опирался на поддержку Освальда, архиепископа

Йоркского, и Этельвине, алдермена Восточной Англии, ему было суждено краткое правление и мученическая гибель⁴⁴. После убийства Эдуарда в 978 г. Эльфхере поддержал нового короля Этельреда, младшего сына Эдгара от Эльфтрут. Хотя участие Эльфхере в убийстве короля Эдуарда не доказано, можно догадываться, принимая во внимание возраст братьев (Эдуарду в 975 г. было не более 13 лет, а Этельреду – около семи), что разногласия существовали не между самими претендентами на престол, но между двумя лагерями знати.

В отличие от Эльфхере, укрепившего свое положение после 975 г., другие соратники Эдгара были высланы из страны после кончины короля. В поэме говорится об изгнании одного из таких, прежде всемогущих, сподвижников Эдгара, нортумбрийского алдермена Ослака: *And þa wearð eac adræfed / deormod hæled, // Oslac, of earde / ofer uða gewealc, // ofer ganotes bæd, / gamolfeax hæled, // wis and wordsnotor, / ofer wætera gedring, // ofer hwæles edel, / hama bereafod.* – «И тогда также был изгнан из страны отважный духом герой Ослак по качке волн, по водам баклана, по плеску зыбей, по вотчине китов, седовласый герой, мудрый и искусный в речах, лишенный угодий».

Ослак, скорее всего, был не англосаксом, но скандинавом (как о том говорит его имя, сканд. *Áslákr*) и жил в Йорке. Около 960 г. король Эдгар поставил его правителем южной части Нортумбрии, а в 970-е годы его полномочия, очевидно, расширились, и он стал правителем северной части Британских островов⁴⁵. Ослак был единственным из четырех алдерменов, назначенных Эдгаром, которому не удалось сохранить своего социального статуса после 975 г. С кончиной короля Эдгара его могущество завершилось, и он был изгнан сторонниками юного короля. Его удаление из страны лишило поддержки северные монастыри и облегчило передачу их земельной собственности в руки мирян. Сохранился перечень угодий, утраченных Йоркской диоцезой во времена преемника Ослака Торедра. Этот перечень приписывается архиепископу Йорка Освальду, тоже очевидно, скандинаву по происхождению (канонизированному вскоре после кончины в 992 г.), который сетует на то, что Святой Петр был «лишен» (*bereafod*) земель. Изгнание Ослака, у которого тоже были отняты угодья и

земли (*hama bereafod*), оказывается, следовательно, логически связанным со смутой в Мерсии и монастырскими лишениями.

Создатель поэмы говорит об изгнанном Ослаке с явным восхищением, называя его «отважным духом героем» – *deormod hæled*, «седовласым героем» – *gamolfeax hæled*, «мудрым и искусным в речах» – *wis and wordsnotor* и сочувствуя его печальной судьбе. «Как и в эпической поэзии, где понятия “старый и мудрый” нередко не разделяются»⁴⁶, мудрость к изгнаннику приходит вместе со старостью⁴⁷. Поэтические обозначения изгнанника почерпнуты создателем поэмы из основного лексического фонда элегической и героической поэзии: словосочетание *deormod hæled* – «отважный духом герой» встречается в «Битве при Финнсбурге» (23); сложное слово *gamolfeax* – «седовласый» употребляется в «Беовульфе» (608) применительно к Хродгару; в «Морестраннике» (*gamolfeax gnornað* – «горюет седовласый» 92) то же слово используется в строках об изгнаннике, подобном Ослаку судьбой.

Тема изгнания – важнейшая тема англосаксонских элегий, а печальная судьба Ослака близка судьбе элегического героя. Как и Ослак, Морестранник был некогда «столь знатным человеком... / и отважным смолоду, / в деле столь доблестным, / государем столь облаканным, / что он никогда не думал о дальней морской дороге» (*пер. В.Г. Тихомирова, 39-42*). Однако судьба распорядилась так, что, подобно Морестраннику, Ослаку суждено совершать свой путь по «качке волн» – *ofer uða gewealc*, по «вотчине китов» – *ofer hwæles edel* (о «качке волн» и «китовой вотчине» дважды упоминается в поэме «Морестранник» 8, 60). Четырехкратный повтор предложного наречия *ofer* – «по, через», предшествующий четырем кеннингам моря (*ofer uða gewealc, ofer ganotes bæd, ofer wætera gedring, ofer hwæles edel* – «по качке волн, по водам баклана, по плеску зыбей, по вотчине китов»), подчеркивает мотив движения героя по бурным волнам, уносящим его от дома, от семьи, от друзей, от родины. Как и в «Морестраннике» и в другой англосаксонской элегии «Скиталец», море ассоциируется в поэме с невзгодами, опасностями, разлукой, лишениями. Мотив утраты, ключевой для англосаксонских элегий, возникает и в этой поэме. Подобно Морестран-

нику, «лишенному дорогих сородичей» (*winemægum bidroren*), или Скитальцу, «лишенному отчизны» (*eðle bedæled*), Ослак «лишен земель» (*hama bereafod*). Как и герой-изгнанник англосаксонских элегий, «оторванный от родины и предоставленный самому себе»⁴⁸, он «обречен на бездействие»⁴⁹. Создатель поэмы избирает глагол в пассивном залоге (*weaŕð adraefed* – «был изгнан»), подчеркивая, что Ослак стал жертвой обрушившихся на него гонений. Элегические мотивы во второй части поэмы структурно связывают ее с первой частью, в которой был намечен характерный для элегий контраст преходящих радостей земной жизни и вечного блаженства мира иного, и подготавливают переход к заключительной части, возвращающейся к теме бренности земного бытия и надежды на милость Божию.

Поэма завершается перечислением почти апокалиптических знамений, явленных в краткий период правления Эдуарда, – в небесах появляется комета, в стране наступает голод, однако Господь спасает людей, возвращая им благую участь: *And þa weaŕð ætywed / uppe on roderum // steorra on staðole, / þone stiðferhpe, // hæleð higegleawe, / hatað wide // cometa be naman, / cræftgleawe men, // wise woðboran. / Wæs geond werðeode // waldendes wracu / wide gefrege, // hungor ofer hrusan; / þæt eft heofona weaŕð // gebette, brego engla, / geaf eft blisse gehwæm // egbuendra / þurh eorðan westm* – «И тогда появилась высоко в небесах звезда на небосклоне, которую герои, твердые духом, мудрые разумом, люди, искусные в знании, мудрые речами, везде называют именем кометы. Гнев Господа был широко известен всему роду людскому, голод на земле, который потом Хранитель небес, Господин ангелов, облегчил, снова вернул благодать каждому жителю острова земными плодами».

Упоминания о природных катаклизмах, таких как появление кометы, редко встречаются в прозаических записях Хроники и неизменно предвещают грядущие беды, мятежи, гибель правителей⁵⁰. Вполне возможно, что составители Хроники основывались на Священном Писании («будут большие землетрясения по местам, и глады, и моры, и ужасные явления, и великие знамения с неба», Лк. 21:11) и на трудах Беды Достопочтенного, утверждающего, что появление кометы грозит чумой, голодом, войной или переменой королевской власти⁵¹. Упоминание о комете

сопровождает запись за 905 г. о восстании Этельвольда, решившего оспорить королевский престол у Эдуарда Старшего, сына короля Альфреда Великого: «В этот год появилась комета 20 октября. В этот год Этельвольд привел свое войско в Восточную Англию ради вражды» – *Her cometa æteowde xiii k'Nouembris. Her gelædde Aþelwold þone here on East Englum to unfriðe*⁵². В поэме об Эдгаре появление кометы тоже знаменует и голод, и «династический кризис» – борьбу за престол двух наследников, предвосхищая гибель одного из них.

Как и предшествующие три части (изгнание или смерть епископа Кюневейарда, смута в Мерсии, ссылка алдермена Ослака), последнюю часть поэмы можно истолковать как логическое следствие из всего произошедшего. Попрание заповедей (*þa man his riht tobræc* – «тогда человек закон нарушил»), нечестивость (*waldendes lof // afylled on foldan* – «хвала Господу была на земле низвергнута»), уничтожение монастырей (*Fela weaŕð todraefed // gleawra godes ðeowa* – «Многие из мудрых слуг Божиих были рассеяны»), изгнание сподвижников Эдгара навлекают на страну гнев Божий. Господь наказывает грешников, посылая страшную комету и «голод на земле» (*hungor ofer hrusan*). Напротив, за благочестие Господь дарует награду – «благодать... плодами земными» (*blisse gehwæm ... þurh eorðan westm*). Создатель поэмы завершает ее на оптимистической ноте, сообщая о возвращении людям милости Божией и возрождая надежду на будущее.

Подобно стихам о коронации, вторая поэма о короле Эдгаре имеет кольцевую композицию. Если первое стихотворение начинается и заканчивается упоминанием о миропомазании короля (дважды воспроизводится слово *gehalgod*), наделяющего его даром Святого Духа, то вторая поэма открывается и завершается образом земли (*eorðan*), причем и в начале и в конце возникающий образ ассоциируется с радостью (*eorðan dreamas* – «земные радости»), с изобилием плодов земных (*eorðan westm*), с надеждой на искупление. Кольцевая композиция позволяет создателю обеих поэм утвердить их главный образ и сохранить структурное единство.

Трудно согласиться с теми немногими исследователями, чье внимание было привлечено поэмами об Эдгаре, так как они счи-

тают короля главным объектом прославления, а поэмы о нем – панегириками в его честь⁵³. В поэме о коронации присутствуют всего два обозначения короля («властитель англов» – *Engla waldend* и «отпрыск Эдмунда, стойкий в ратных деяниях» – *Eadmundes eafora þiðweorca heard*), напротив, в той же поэме можно найти три обозначения Бога (*bremes cyning* – «прославленный Конунг», *leohta hyrde* – «Хранитель светочей», *sigora frea* – «Господь Побед»). Создатель второй поэмы всего два раза упоминает об Эдгаре, называя его *Engla cyning* – «король англов» и *beorna beahgyfa* – «кольцедаритель мужей», однако в той же поэме встречаются девять обозначений Бога: *waldend* – «Властитель», в сочетаниях «хвала Богу» (*waldendes lof*) и «гнев Божий» (*waldendes wracu*), *God* – «Господь», *meotod* – «Создатель», *mærða fruma* – «Князь славы», *sigora waldend* – «Податель побед», *rodera rædend* – «Правитель небес», *weard heofona* – «Хранитель небес» (ср. *heofonrices weard* – «Страж небес» в Гимне Кэдмона), *brego engla* – «Господин ангелов».

Последнее словосочетание *brego engla* – «Господин ангелов» заставляет вспомнить об обозначении короля Эдгара как *Engla cyning* – «король англов», подразумевающим и уподобление, и противопоставление. Если земной правитель может лишь надеяться на людей кольцами (ср. обозначение Эдгара как *beorna beahgyfa* – «кольцедаритель мужей»), то «Правитель и Хранитель небес» (*rodera rædend*, *weard heofona*) дарует людям «благодать» (*blisse*) и изобилие «плодов земных» (*eorðan westm*). Главное для создателя поэмы – не столько судьба земного владыки, кончина которого рассматривается в контексте других бедствий, следовавших за нею: голода, рассеяния монастырей, изгнания епископа и алдермена, сколько хвала Всемогущему Создателю (*waldendes lof*), дающего людям надежду на спасение после всех смут и природных бедствий⁵⁴. Если в связи с поэмами об Эдгаре и можно говорить о панегирике, то только о панегирике, сложенном в честь Небесного Правителя, но никак не земного.

Между тем в Хронике присутствует и панегирик Эдгару, обойденный вниманием исследователей⁵⁵, возможно, потому, что он включен лишь в две поздние рукописи Хроники (в Вустерскую и в Петерборскую), т. е. именно в те, в которых отсут-

ствуют поэмы об Эдгаре. В отличие от поэм о коронации Эдгара и его кончине, никак не оценивающих короля как правителя, в хвалебной записи говорится о том значении, которое царствование Эдгара имело для народа Англии и его истории. В обеих рукописях эта запись датирована 959 г., ее предваряют слова: *Her Eadwig cyning forðferde, and feng Eadgar his broþor to rice* – «В этот год Эдвиг король почил, и его брат Эдгар наследовал королевство»⁵⁶:

On his dagum hit godode geome,
and God him geuðe þæt he wunode
on sibbe,
þa hwile þe he leofode. and he dyde,
swa him þearf wæs,
earnode þæs georne. He arærde
Godes lof wide, and Godes lage
lufode,
and folces frið bette, swyþost þara
cyninga,
þe æt him gewurde, be manna
gemynde.
And God him eac fylste, þæt cyningas
and eorlas
geome him to bugan, and wurdon
underþeodde
to þam ðe he wolde, and butan
gefeohhte
eall he gewilde, þæt he sylf wolde.
He wearð wide geond þeodland swyðe
geweorðað
for þam ðe he weorðode Godes naman
georne,
and Godes lage smeaðe, oft and gelome,
and Godes lof rærde, wide and side,
and wislice rædde, oftost a symble,
for Gode and for weorulde, ealre his
þeode⁵⁷.

В его дни все значительно улучшилось, и Господь даровал ему, что он существовал в мире в то время, в которое жил. И он делал, как ему было должно, заработал это усердием. Он повсюду возносил хвалу Господу и возлюбил закон Божий, и укрепил безопасность людей лучше тех королей, которые правили прежде него на памяти людей. И Господь также помог ему в том, что короли и ярлы с готовностью склонились перед ним и стали подчиняться тому, что он желал, и без битвы он покорял все, что ему самому хотелось. Он сделался весьма почитаемым повсюду в великой стране, ибо он ревностно чтит Имя Господне, и часто и постоянно размышлял о Законе Божиим, и везде и всюду возносил хвалу Господу, и часто и постоянно давал мудрые советы всем своим людям ради Господа и ради мира.

В панегирике, включенном в Вустерскую и в Петерборскую рукописи, присутствуют характерные черты поэтического стиля: ритмическая упорядоченность, аллитерация в кратких (*folces : frið*) и в долгих строках (*lage : gelome, lof : lage : lufode*), внутристиховые созвучия: суффиксальные (*wunode : leofode*) и корневые (*gewilde : wolde, earnode : georne, gewurde : gemyn-de*), консонансы (*Gode : þeode, lof : lufode*), лексемные повторы (**Godes lof wide**, and **Godes lage lufode**), синтаксические параллелизмы (*þæt he wunode on sibbe, þa hwile þe he leofode; eall he gewilde, þæt he sylf wolde*). Панегирик сочинен краткими строками, объединенными спорадической аллитерацией в долгие. В строках обычно присутствуют четыре ударных слога, регулярно чередующихся с безударными, и цезура – в середине строки. Отдельные приемы ритмической и звуковой структуры панегирика, навеки утратившие в нем каноничность, заставляют вспомнить о принципах организации традиционного аллитерационного стиха.

Создатель панегирика Эдгару не только имитирует звуковые и метрические особенности исконной системы стихосложения, но и использует традиционную поэтическую фразеологию и лексику, например, парные формулы: *cyningas and eorlas* – «короли и ярлы», *wide and side* – «езде и повсюду», сложные слова с субстантивным эпитетом (*þeodland* – «великая страна», ср. *þeodcyn-ing* – «великий конунг», «Беовульф» 2963, 2970). Тем не менее объект прославления в панегирике имеет немного общего с героем германских эпических песней. Панегирик восхваляет короля не за его воинские доблести, но за его ревностное служение Богу. Простой перечень глаголов позволяет представить себе деятельность Эдгара и круг его занятий: он «взял» (*feng* – «букв. взял, завладел») королевство, «жил» (*wunode, leofode*), «действовал» (*dyde*), «заслужил» (*earnode*), «возносил хвалу Богу» (*arærde Godes lof*), «любил» (*lufode*), «улучшил» (*bette*), «желал» (*wolde*), «покорял» (*gewilde*), «почитал» (*weorðode*), «думал», «размышлял» (*smeaðe*), вновь «возносил хвалу Богу» (*Godes lof rærde*), «давал советы» (*rædde*). С первых строк и до последней создатель панегирика использует глаголы в активном залоге, изображая Эдгара как активное действующее лицо.

Эдгар прославляется в панегирике как государь, обеспечивший людям своей страны спокойную жизнь (*he wunode on sibbe, þa hwile þe he leofode* – «он существовал в мире в то время, в которое он жил»). Создатель панегирика утверждает превосходство короля над подчинившимися ему вождями и князьями (*cyningas and eorlas georne him to bugan, ond wurdon underþeodde to þam ðe he wolde* – «короли и ярлы с готовностью склонились перед ним и подчинились тому, что он желал»). Восхваление Эдгара доходит на самых превосходных степенях: он оказывается лучше (*swyðost* – превосходная степень прилагательного *swið* – «сильный, могущественный») всех правителей, когда-либо живших до него (*folces frið bette, swyðost þara cyninga, þe ær him gewurde, be manna gemynde* – «укрепил безопасность людей лучше тех королей, которые правили прежде него на памяти людей»). Создатель панегирика превозносит Эдгара не только за то, что он сумел укрепить страну, объединив ее под своей властью, но и за то, что он приобрел славу среди других народов, заставив считаться с собой правителей других областей (*He wearð wide geond þeodland swyðe geweorðað* – «Он сделался весьма почитаемым повсюду в великой стране»). Эдгар изображается в панегирике как могущественный владыка, слава которого заставляет без боя добиваться желаемого (*butan gefeohte eall he gewilde, þæt he sylf wolde* – «без битвы он покорял все, что ему самому хотелось»). Формульная рифмованная фраза *eall he gewilde, / þæt he sylf wolde* – «покорял все, что сам хотел» отождествляет силу Эдгара с его волей. Воля короля правит народом, сила его личности делает ненужными сражения и битвы.

Образ короля-героя, столь важный для более ранних поэм, включенных в Хронику, таких как «Битва при Брунанбурге», сменяется образом короля-христианина. Эдгар правит, опираясь на церковь и закон: *he arærde Godes lof wide and Godes lage lufode* – «Он воздавал хвалу Богу повсюду и любил закон Божий». Повтор ключевого слова «Бог» (*God*) предваряет в этой строке аллитерирующую пару слов *lof* – «хвала» и *laga* – «закон», указывающих на те основы, на которые опирается король в управлении страной. Если, как упоминалось во второй поэме об Эдгаре, незаконные люди в Мерсии отважились пренебречь «хвалой

Богу» (waldendes lof) и за то были наказаны смутой и голодом, то король Эдгар, как не раз говорится в панегирике, «повсюду воздает хвалу Богу» (Godes lof). Могущество дается ему свыше, за благочестие Господь посылает Эдгару и его стране мирные дни. Создатель панегирика основывается на каролингском идеале устройства общества: Эдгар властвует по воле Господа, который дарует ему мир, а сам Эдгар правит своими подданными как христианский король, опираясь на поддержку церкви. Так правитель, пекущийся о благе церкви, рассматривается как персонификация государственности и залог благоденствия страны.

Панегирик Эдгару подводит итог его правлению, поэтому его включение в Хронику в качестве записи за 959 г. представляется анахронизмом. Мотивы покорения правителей и почитания короля другими народами, присутствующие в панегирике и, возможно, призванные напомнить о церемониальном плавании Эдгара по реке Ди в 973 г. с подчинившимися ему вождями («короли и ярлы с готовностью склонились перед ним и подчинились тому, что он желал», «он сделался весьма почитаемым повсюду в великой стране»), оказываются ключевыми для записи о кончине Эдгара за 975 г., включенной в те же Петерборскую и Вустерскую рукописи Хроники, что и панегирик: Her Eadgar gefor / Angla reccent / WestSeaxena wine / and Myrcene mundbora. / Cuð wæs þæt wide / geond feola þeoda / þæt aferan Eadmund / ofer ganetes bað / Cyningas hine wide / wordodon side / bugon to cyninge / swa wæs him gecynde. / Næs se flota swa rang / ne se here swa strang / þæt on Angel cynne / æs him gefetede / þa hwile þe se æbela cyning / cynestol gerehte – «Тогда почил король Эдгар, правитель англов, друг жителей Уэссекса, защитник мерсийцев. Многим народам по ту сторону вод баклана было широко известно, что правители чтили потомка Эдмунда, везде и повсюду покорялись королю, как это было ему свойственно. Не было такого гордого флота и войска такого сильного, которое смогло бы поживиться павшими из рода англов, пока благородный король правил на королевском престоле»⁵⁸. Эта запись, несомненно панегирического характера, включена в Петерборскую и Вустерскую рукописи как функционально тождественная поэме о кончине Эдгара в Абингдонских и Паркерской рукописях, о которой шла речь вы-

ше. Можно предположить, следовательно, что панегирик Эдгару был создан после кончины короля. Следует заметить, что обе записи, прославляющие короля и, следовательно, находящиеся в русле панегирической традиции X в. (Этельвеарда, Вульфстана Винчестерского и Бюрхтферта), появляются лишь в поздних рукописях: Петерборской (XII в.) и Вустерской (XI в.).

Если датировать панегирик Эдгару, включенный в Хронику в качестве записи за 959 г., временем после кончины короля (после 975 г.), то можно объяснить последние восемь строк, добавленные к панегирику, которые звучат диссонансом хвалебному тону записи:

Ane misdæde he dyde þeah to swyðe,
þæt he elðeodige unsida lufode,
and heþene þeawas innan þysan
lande
gebrohte to fæste, and utlændisce hider
in tihte,
and deriende leoda bespeon to þysan
earde.
Ac God him geunne þæt his gode
dæda
swyðran weorðan þonne misdæda,
his sawle to gescyldnysse on langsuman
side⁵⁹.

В одном проступке, однако, он чересчур переусердствовал; он возлюбил дурные чужие привычки, и слишком быстро привнес в эту страну языческие обычаи, и привлек сюда чужеземцев, и допустил в эту землю людей, разрушающих ее. Но да дарует ему Господь, чтобы его добрые дела стали весомее его проступков и послужили защитой для его души в долгом странствии.

За упреком королю Эдгару в благоволении к иноземцам, о котором упоминается в Хронике, скорее всего, скрываются исторические факты⁶⁰. Во-первых, как известно из Англосаксонской хроники, Эдгар разорил Танет (969), очевидно, за то, что его жители ограбили скандинавских купцов из Йорка⁶¹. Во-вторых, король приближал скандинавов и доверял им светскую (например, алдермену Ослаку, см. выше) и церковную власть (архиепископу Йорка Освальду). В-третьих, Эдгар позволил скандинавскому королю Магнусу Харальдссону (ум. ок. 984 г.) и его людям свободно селиться на северо-западном побережье Британских островов. Наконец, король дал разрешение на юри-

дическое самоуправление области Датского права. Один из двух сохранившихся кодексов Эдгара (962–963) предоставляет свободу скандинавам, живущим на Британских островах, самим устанавливать свои законы: «И это моя воля, чтобы у данов были в силе гражданские права, соответствующие тем хорошим законам, какие они более всего пожелают принять» (§ 2.1)⁶².

Напротив, от англо-король Эдгар потребовал повиноваться тем законам, которые существовали со времени его предшественников, а также тем, которые принял он сам: «У англо-же в силе будет то, что я и мои советники добавили к законам моих предков для блага всего народа» (§ 2.1a). При этом король счел необходимым сделать оговорку, что законы должны быть равными для всех: «Тем не менее эта мера должна быть одинаковой для всего народа, английского, датского или бриттского, в каждой области моего правления, чтобы и бедняк, и богач могли владеть тем, что они приобрели по праву...» (§ 2.2). В конце кодекса Эдгар вновь подтверждает свое решение не навязывать скандинавам своих законов: «Далее, это моя воля, чтобы у датчан были в силе те хорошие законы, которые они решат принять, и я всегда позволял им это и буду позволять столько, сколько продлится моя жизнь, по причине преданности, которую вы мне всегда являли» (§ 12). Эдгар позволил скандинавам не только принимать свои законы, но и наказывать всякого королевского наместника, который нарушал их. Возможно, он сделал это в благодарность викингам, которые избрали его королем Нортумбрии и Мерсии в 957 г., за два года до смерти его старшего брата короля Эдвиги⁶³. Очевидно, решение предоставить скандинавам автономию и законодательные права, помогло Эдгару сохранить мир, хотя и навлекло на него упреки в том, что он «привнес в страну языческие обычаи, привлек чужеземцев и допустил ... людей, разрушающих ее».

Считается, что запись, включенная в Петерборскую и Вустерскую рукописи Хроники за 959 г., напоминает по стилю проповеди архиепископа Вульфстана Йоркского⁶⁴ (996–1023), жившего в эпоху правления Этельреда Неразумного, младшего сына Эдгара, когда набеги викингов стали особенно частыми и успешными⁶⁵. Высказывалось, однако, и другое предположение – о влиянии сти-

ля знаменитого проповедника и переводчика Эльфрика (ок. 950 – ок. 1010 г.)⁶⁶. Перевод «Книги Судей» Эльфрик заключает хвалебным словом, уподобляющим Эдгара великим королям прошлого Альфреду Великому и Этельстану:

<p>On Engla lande eac oft wæron cuningas sigefæste þurh God, swa swa we secgan gehyrdon, swa swa wæs Ælfrid cining, þe oft gefeagt wið Denan, oþ þæt he sige gewann and bewerde his leode; swa gelice Æðestan, þe wið Anlaf gefeagt and his firde ofsloh and aflimde hine sylfne, and he on sibbe wunuðe siþþan mid his leode.</p> <p>Eadgar se æðela and se anræda⁶⁷ cining arærde Godes lof on his leode gehwær, ealra cininga swiðost ofer Engla ðeode, and him God gewilde his widerwinnan a, ciningas and eorlas, þæt hu common him to buton ælcum gefeohte friðes wilniende, him underþeodde to þam þe wolde, and he wæs gewurdod wide geond land⁶⁸.</p>	<p>В стране англо-короли тоже часто были победителями бла- годаря Господу, как мы об этом слышали; так, король Альфред, который часто сра- жался с данами, пока не стя- жал победы и не защитил свой народ; также и Этельстан, ко- торый бился с Олавом и уни- чтожил его войско, а его само- го обратил в бегство, а потом жил в мире со своими людьми. Эдгар, благородный и реши- тельный правитель, возносил хвалу Богу повсюду среди своих людей; он был сильней- шим из всех королей, правив- ших народом англо-; и ему Господь подчинил его против- ников, королей и ярлов, так что они пришли к нему без всякого боя, желая мира, по- корились ему во всем, что он желал; и он был почитаем по- всюду во всей стране.</p>
---	--

Сравнив текст Эльфрика с панегириком Эдгару, включенным в Петерборскую и Вустерскую рукописи, нельзя не заметить их поразительного сходства, не только смыслового, ритмического, стилистического, но и вербального. Если Эльфрик говорит, что Эдгар «возносил хвалу Богу» (*arærde Godes lof*), то панегирик в Хронике буквально повторяет те же слова («Он возносил хвалу

Богу» – *He arærde Godes lof wide*). Если Эльфрик превозносит Эдгара выше всех правителей Англии, утверждая, что «он был сильнейшим из всех королей, правивших народом англов» (*ealra cininga swiðost ofer Engla ðeode*), то в Хронике Эдгар тоже сравнивается с другими королями, причем в тех же выражениях («сильнейшим из тех королей, которые правили прежде него на памяти людей» – *swyþost þara cyninga, þe ær him gewurde, be manna gemunde*). Если Эльфрик утверждает, что «Господь подчинил Эдгару его противников, королей и ярлов, так что они пришли к нему без всякого боя, желая мира, покорились ему во всем, что он желал» – *him God gewilde his wiðerwinnan a, ciningas and eorlas, þæt hu common him to buton ælcum gefeohte friðes wilniende, him underþeodde to þam þe wolde*, то в Хронике говорится, что «Господь также помог ему в том, что короли и ярлы с готовностью склонились перед ним и стали подчиняться тому, что он желал, и без битвы он покорял все, что ему самому хотелось» – *And God him eac fylste, þæt cyningas and eorlas georne him to bugan, and wurdon underþeodde to þam ðe he wolde, and butan gefeohte eall he gewilde, þæt he sylf wolde*. Если Эльфрик считает, что «Эдгар был почитаем повсюду во всей стране» – *he wæs gewurðod wide geond land*, то в Хронике сказано, что «он сделался весьма почитаемым повсюду в великой стране» – *He wearð wide geond þeodland swyðe geweorðað*.

Трудно представить себе, что такое сходство в словесных способах выражения единого смысла могло быть случайным. Стиль панегирика, включенного в Хронику, напоминает стиль Эльфрика, простой, синтаксически прозрачный, с ясно организованными предложениями с преобладающей сочинительной связью. Как и панегирик, включенный в Петерборскую и Вустерскую рукописи Хроники, хвалебное слово Эльфрика стилистически близко к поэтическому тексту, в нем используется ритмическая организация, краткие ритмические единицы, содержащие два ударения, объединяемые аллитерацией в длинные строки, цезура в середине строки. Если записать текст Эльфрика, разбив его на строки, то можно заметить, что аллитерация присутствует во всех 15 строках без исключения (в 5 строках – на гласный, в 10 – на согласный).

Стилистическое сходство панегирика в Хронике и хвалебного слова об Эдгаре Эльфрика, юность которого пришлась на времена Эдгара, а остальная жизнь – на тяжелые для страны времена Этельреда Неразумного, подтверждает предположение о том, что эта запись, включенная в Хронику за 959 г., была добавлена позднее. Панегирик вместе с его критическим заключением, очевидно, сочинен во времена Этельреда, когда возникла традиция славословий Эдгару, примеры которой дают Хроника Этельвеарда, «Житие Святого Этельвольда» Вульфстана Винчестерского и «Житие Святого Освальда» Бюрхтферта. Лишь после кончины Эдгара могло появиться и критическое окончание панегирика, в котором король обвиняется в попустительстве скандинавам, имевшим катастрофические последствия для страны во времена Этельреда.

Можно лишь строить предположения, почему поздний панегирик Эдгару оказался в составе Петерборской и Вустерской рукописей Хроники в качестве записи за 959 г. В этих двух рукописях отсутствуют поэмы о коронации в 973 г. и кончине Эдгара в 975 г., включенные в ранние рукописи (Паркерскую и Абингдонские). Едва ли случайно, что панегирик в Петерборской и Вустерской рукописях записан в качестве аннала как раз за тот год, когда Эдгар унаследовал власть над страной после кончины своего брата Эдвиг. Нельзя исключать, что панегирик заменяет запись о первой коронации, которая совершилась в 959 г.

Причину поздней коронации 973 г., состоявшейся после того, как Эдгар уже занимал английский престол в течение 15-ти лет, пытались объяснить начиная с XII в.⁶⁹ Высказывались предположения, что Эдгар приносил семилетнее покаяние за близость с монахиней из Уилтона⁷⁰, однако тогда коронация должна была бы состояться в 966 г., так как Эдгар стал во главе объединенного государства в 959 г. Считали также, что Эдгар пожелал отложить коронацию до своего 30-летия, так как именно в этом возрасте происходит каноническое посвящение в епископы⁷¹. Самоочевидно, однако, что нельзя было заранее знать, доживет ли Эдгар до 30-летнего возраста, ведь его отец Эдмунд прожил всего 25 лет, а его брат Эдвиг – еще меньше. Предполагалось также, что поздняя коронация должна была продемонстрировать

политическое единство королевства. В то же время и, очевидно, с той же целью Эдгар провел и денежную реформу⁷² – в одном из его кодексов утверждается, что «по всему владению короля» (*ofer ealne þæs cyninges anweald*) должна быть введена единая монета (*munet*)⁷³. Непонятно, однако, почему демонстрация политического единства была отложена на столь долгое время.

Вполне возможно, что коронации 973 г. предшествовала более ранняя коронация, состоявшаяся тогда, когда Эдгар унаследовал объединенное королевство, т. е. в 959 г.⁷⁴ Трудно представить себе, что и сам король, и его сторонники упустили бы возможность использовать церемонию коронации как способ укрепить королевскую власть. Можно предположить, что прославляющая правление Эдгара запись была включена в Хронику вместо записи о первой коронации короля, которая произошла в 959 г., вероятно, в Кингстоне, традиционном месте коронования уэссекских королей. Возможно, именно этим объясняется акцент на хронотопе в поэме о коронации Эдгара 973 г., дважды упоминающей время и место второй коронации (Бат, находящийся на границе Уэссекса и Мерсии). Во время коронации 973 г. Эдгар был миропомазан вместе со своей женой Эльфтрюд – это была первая «двойная» коронация в Англии⁷⁵. Может быть, это было сделано, чтобы не допустить споров о престолонаследии, неизбежных при наличии трех сыновей (Эдуард, Эдмунд и Этельред) от двух жен. В хартии 966 г. «законной женой» называется Эльфтрюд, на которой Эдгар женился в 964 г., а их старший сын Эдмунд – законным сыном короля⁷⁶. Напротив, хартия, принятая в Гластонбери в 969 г., отдает предпочтение Эдуарду⁷⁷. В 971 г. Эдмунд, считавшийся наследником престола, скончался, и у короля Эдгара осталось двое наследников: старший сын Эдуард⁷⁸ и младший сын от Эльфтрюд Этельред. По-видимому, двойная коронация Эдгара и Эльфтрюд 973 г., следовавшая за первой коронацией 959 г., должна была показать, кому Эдгар хотел передать престол⁷⁹, и предотвратить ту трагедию, которая разыгралась в Корфском замке и на долгие годы обрекла страну на смуту, с самого начала омрачив правление Этельреда.

Возможно, в Хронике изначально присутствовала запись о первой коронации 959 г., которая могла быть исключена пере-

писчиками ранних рукописей Хроники (Паркерской и Абингдонских) после второй коронации 973 г. В поздних рукописях (Петтерборской и Вустерской) запись о первой коронации могла быть заменена панегирической записью, основанной на хвалебном слове об Эдгаре, которое было сочинено Эльфриком после кончины короля. Труды Эльфрика были необыкновенно популярны, подвергались многократным копированиям, сохранились во многих рукописях и могли быть известны переписчикам или составителям поздних рукописей (Петтерборской и Вустерской). Знаменательно, что в наиболее ранней из сохранившихся рукописей Хроники – Абингдонской, датируемой ок. 977–978 гг., панегирик Эдгару 959 г. отсутствует так же, как и панегирическая запись за 975 г. Традиция панегириков королю Эдгару, скорее всего, возникла во времена правления его сына Этельреда Неразумного, когда страна была разорена набегами викингов, от которых старались откупиться непосильной данью. Если датировать панегирик Эдгару временем после 975 г., то можно объяснить его необычное «критическое окончание»: во времена Этельреда в благоволении Эдгара к скандинавам, обеспечившим мир и спокойствие его правления, вероятно, видели причину второй волны нашествия викингов.

В отличие от хвалебного слова Эльфрика и панегирика Петтерборской и Вустерской рукописей, находящегося в русле традиции славословий X в., поэмы о короле Эдгаре, включенные в Паркерскую и Абингдонские рукописи Англосаксонской Хроники, трудно отнести к королевским панегирикам, так как в них говорится не столько о самом короле, сколько о времени и месте связанных с ним памятных событий – его коронации (973 г.) и его кончине (975 г.). Акцент на хронотопе позволяет предположить, что поэмы об Эдгаре функционально тождественны прозаическим записям. К концу древнеанглийской эпохи стихи и проза составляли некий континуум, что говорит не об умалении роли поэзии, но о том, что монахи-бенедиктинцы почитали поэтическое искусство и следовали его канонам в своих прозаических сочинениях. Подобно прозаическим записям, поэмы об Эдгаре отмечают время, помещая событие в контекст всей христианской истории. Рассматривая поэмы об Эдгаре в контексте Хроники,

можно заметить, что их структура, композиция, стилистика и язык обусловлены их темой – прославление Божественного Промысла в истории.

- 1 «Компетентность его (Эдгара) как властителя проявляется в том, что его правление на редкость лишено документальных свидетельств» [It is a sign of his (Edgar's) competence as a ruler that his reign is singularly devoid of recorded incident] – *Stenton F.M.* Anglo-Saxon England. 3rd ed. Oxford, 1988. P. 368.
- 2 *Chronicon Æthelwardi. The Chronicle of Æthelward* / Ed. A. Campbell. L., 1962. P. 55–56.
- 3 *Wulfstan of Winchester. Life of St Æthelwold* / Ed. and trans. M. Lapidge, M. Winterbottom. Oxford Medieval Texts. Oxford, 1991. Ch. 13. P. 25.
- 4 *Byrhtferth of Ramsey: The Lives of St Oswald and St Ecgwine* / Ed. and trans. M. Lapidge. Oxford, 2009. P. 74–75.
- 5 Во время правления Эдгара в безопасности оказалась только Англия (в 954 г. Эйрик Кровавая Секира окончательно покинул Йорк, а вторая волна набегов викингов началась лишь в 980 г.), напротив, соседние страны: Ирландия, Шотландия и Уэльс не раз подвергались нападениям Магнуса и Гудрёда, сыновей Харальда.
- 6 *Henry, Archdeacon of Huntingdon. Historia Anglorum. The History of the English People* / Ed. and trans. D. Greenway. Oxford, 1996. P. 322–333.
- 7 *The Chronicle of John of Worcester: the Annals from 450 to 1066* / Ed. R.R. Darlington, P. McGurk. Oxford, 1995. P. 416.
- 8 *William of Malmesbury. Gesta Regum Anglorum* / Ed. and trans. R.A.B. Mynors, R.M. Thomson, M. Winterbottom. 2 vols. Oxford, 1998–1999. Vol. I. P. 238.
- 9 *Ibid.* P. 260.
- 10 *Ibid.* P. 238.
- 11 Эдгар пришел к власти в борьбе со своим братом Эдвигом, поэтому неудивительно, что в дошедших до нас письменных источниках Эдвиг нередко изображается в отрицательных тонах. Рассказывая об учреждении монастырей королем Эдгаром, Святой Этельвольд (ок. 960 г.) говорит, что Эдвиг по «невежеству юности» (*purh his cildhades yuteness*) «расточил свое королевство и нарушил его единство, а также раздал земли святых церквей алчным чужеземцам», Эдгар же, напротив, «с помощью Божией получил власть над всем народом англоv и вновь привел разделенное королевство к единству (*purh Godes gyfe ealne Angelcynnes anweald begeat and þæs rices twislunge eft to annesse brohte*)» (*Councils and Synods with Other Documents Relating to the English Church, A.D. 871–1204* / Ed. D. Whitelock, M. Brett, C.N.L. Brooke. 2 vols. Oxford, 1981. Vol. I. P. 146). Один из ранних биографов Св. Дунстана (между 995–1005 гг.) рисует Эдвиг юношей, «наделенным малой мудростью в управ-

- лении» страной (*Life of St Dunstan // English Historical Documents* / Ed. D. Whitelock; General ed. D.C. Douglas. 2nd edition. L., 1979. Vol. I. P. 900), и изображает причиной отстранения Эдвиг от власти ссору со Святым Дунстаном, после которой «его полностью покинули все люди севера» (*English Historical Documents*. P. 901). Он рассказывает, что в день своей коронации Эдвиг оставил знатных людей, сидящих на пиру, ради двух женщин, матери и дочери, одна из которых надеялась сочетаться с ним узами брака. Святой Дунстан и его родственник епископ Кюнесиге, отправились за ним и увидели, что его бесценная корона валяется на полу, а сам он предается женским ласкам. Святой Дунстан упрекнул его, однако Эдвиг не захотел прислушаться к его словам. Тогда Святой Дунстан схватил его за руку и силой заставил подняться, а затем надел на него корону и привел в собрание. Эдвиг разгневался на Святого Дунстана и отправил его в изгнание (*Ibid.*). Неизвестно, насколько правдива эта история, так как Эдвигу было меньше 20 лет, когда он умер, а во время коронации ему, возможно, было не более 13 лет. Родственник Эдвиг Этельвард Летописец говорит об Эдвиге вполне положительно, объясняя его имя *Eadwig* – «Славный» его красотой и тем, что он заслужил всеобщую любовь в то время, как «правил страной в течение четырех лет» (*Chronicon Æthelwardi*. P. 55).
- 12 *Hart C.* Danelaw and Mercian Charters of the Mid-Tenth Century // *The Danelaw*. L., 1992. P. 431–453.
 - 13 *Regularis Concordia, Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque: The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation* / Ed. and trans. T. Symons. N.Y., 1953. P. 1–2.
 - 14 *Ibid.* P. 3.
 - 15 *Two of the Saxon Chronicles Parallel (787–1001 A.D.) with supplementary extracts from the others* / Ed. J. Earle. Oxford, 1865. Vol. 1. P. 124.
 - 16 Петербургская рукопись (MS Laud 636) (рукопись E) хранится в Бодлеанской библиотеке в Оксфорде. Это единственная рукопись, описывающая события до середины XII в. Она написана одним писцом до 1121 г. (и восходит к тому же источнику, что и Вустерская рукопись), а с 1121 по 1154 г. – несколькими писцами из монастыря в Петерборо.
 - 17 Вустерская рукопись (MS. Cotton Tiberius B.iv, датируется XI в.) (рукопись D) охватывает события с 1 г. до 1079 г., с добавлением аннала за 1080 г. Рукопись была скопирована примерно в 1050 г. с утраченного оригинала и продолжена в одном из западно-мидлендских городов, возможно, в Вустере до 1079 г. двумя писцами, которые применяли красную и голубую краску для написания некоторых заглавных букв и цифр.
 - 18 В Петербургской и Вустерской рукописях упоминается о шести правителях (*Se cyng geleadde ealle sciphere to Lægeceastre. and þær him comon ongean .vi. cyningas. and ealle wið trywsodon þæt hi woldon efen wyrhton beon on sæ and on lande* – «Король повел свои корабли к Честеру, и там шесть правителей пришли к нему и обещали, что будут его союзниками на море и на суше»), но

- Эльфрик говорит о восьми (*Ælfric. The Life of St Swithin // English Historical Documents. P. 927*).
- 19 Иоанн Вустерский называет имена короля скоттов Кеннета, короля кумров Малькольма, короля островов Магнуса, короля Стратклайда Дуфнала, короля Сиферта (возможно, из Йорка), валлийских королей Хивела, Йаго, Идваллона (*The Chronicle of John of Worcester: the Annals from 450 to 1066 / Ed. R.R. Darlington, P. McGurk. Oxford, 1995. P. 422–423*).
- 20 Всего в прозаический текст Англосаксонской хроники включено шесть поэм; две первые прославляют победу английского оружия («Битва при Брунанбурге» 937 г., «Захват пяти бургов» 942 г.), третья посвящена восшествию короля на престол («Коронация Эдгара» 973 г.), последние три увековечивают кончину правителя («Смерть Эдгара» 975 г., «Смерть Альфреда» 1036 г., «Смерть Эдуарда» 1065 г.).
- 21 Паркерская Рукопись (MS. 173, Corpus Christi College, Cambridge, датируется X в.) (рукопись A) получила название по имени владельца – архиепископа Кентерберийского Мэтью Паркера, завещавшего ее колледжу Корпус Кристи Кембриджского университета. Текст Англосаксонской хроники занимает здесь первые 32 листа (fol. 1a – 32a) и описывает события с 60 г. до Р.Х. по 1070 г. Рукопись написана одним писцом до 891 г. (до конца 16 листа – fol. 16a), однако после этого года в ее создании, возможно, принимали участие еще 13 писцов. Записи за 925–975 гг. сделаны тремя писцами.
- 22 Помимо Паркерской рукописи (MS. 173, Corpus Christi College, Cambridge, X в.), поэтические вставки сохранились также еще в двух манускриптах: в Первой Абингдонской хронике (MS. Cotton Tiberius A.vi, датируется последней четвертью X в.) (рукопись B), которая описывает события с 60 г. до Р.Х. – по 977 г. и записана рукой одного писца в последней четверти X в.; во Второй Абингдонской хронике (MS. Cotton Tiberius B.i, датируется XI в.) (рукопись C), рассказывающей о событиях с 60 г. до Р.Х. по 1066 г. и записанной разными писцами в середине XI в. Обе рукописи хранятся в Британской библиотеке.
- 23 *Ker N.R. Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon. Oxford, 1957. P. 250; Hart C. The B-text of the Anglo-Saxon Chronicle // Journal of Medieval History. 1982. Vol. 8. P. 241–299.*
- 24 *Greenfield S.B., Calder D.G. A New Critical History of Old English Literature. N.Y., 1986. P. 248.*
- 25 *Salvador-Bello M. The Edgar Panegyrics in the Anglo-Saxon Chronicle // Edgar, King of the English 959–975. New Interpretations / Ed. D. Scragg. Woodbridge, 2008. P. 252–272; Carroll J. Engla Waldend, Rex Admirabilis: Poetic Representations of King Edgar // The Review of English Studies. New Series. Oxford, 2007. Vol. 58. N 234. P. 113–132; Smith S.T. The Edgar Poems and the Poetics of Failure in the Anglo-Saxon Chronicle // Anglo-Saxon England. Cambridge, 2011. P. 105–137. В первой из этих статей поэмы об Эдгаре рассматриваются в связи с монастырской реформой, во второй – в контексте латинских поэм из Хроники*
- Этельварда, представляющих собой вольное переложение древнеанглийских поэм, в третьей – делается попытка датировать поэмы Англосаксонской хроники, показав их обусловленность текущими историческими событиями.
- 26 *Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. 123.*
- 27 Замечено, что прием параномазии *angelorum – anglorum*, восходящий к Бэде Достопочтенному, встречается в Хартии о Повторном Основании Бенедиктинского монастыря в Уинчестере (*New Minster Refoundation Charter, 966. S. 745*). См.: *Karkov C.E. The Ruler Portraits of Anglo-Saxon England. Woodbridge, 2004. P. 88.*
- 28 Подробное описание коронации Эдгара сохранилось в «Житии Святого Освальда» Бюрхтферта (997 г.), который изображает ее как посвящение в сан духовного владыки: «Два епископа тогда взяли короля за обе руки и ввели его в церковь, в то время как все остальные пели высокими мелодичными головами такой антифон: “Да укрепится рука твоя и да вознесется правая рука твоя, да будет законность и справедливость основанием твоего престола, да будут всегда с тобой благодать и истина”. По окончании антифона, они пропели: “Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу”. Когда они вошли в церковь и король, сняв свою корону, простерся ниц перед алтарем, Дунстан, первый среди епископов, торжественным голосом начал петь гимн-славословие: “Мы славим Тебя, Боже, и веруем, Господи”» (*Byrhtferth, Vita Oswaldi // The Historians of the Church of York and its Archbishops / Ed. J. Raine. L., 1879. Vol. 1, Rolls Series 71. P. 437*).
- 29 *Salvador-Bello M. Op. cit. P. 261.*
- 30 *He sceal habban gebedmen and fyrdmen and weorcmen – «Он (король) должен иметь молитвенников, воинов и работников» (The Old English Boethius. An Edition of the Old English Versions of Boethius’s De Consolatione Philosophiae / Ed. M. Godden, S. Irvine. Oxford, 2009. Vol. I. P. 277).*
- 31 *Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. 111.*
- 32 *Ibid. P. 128.*
- 33 *Acemannes ceaster* или *Acemannes burh* – название города Бат. Этимология названия Акеманнескеастер неясна. Считается, что первый компонент восходит к да. *æse* – «боль», второй компонент – *mann* – «муж, человек», третий – *ceaster, burh* – «город», «крепость». Возможна, однако, и другая этимология: первый компонент в топониме *Acemannes ceaster* может также восходить к лат. *aqua*, ср. языческое название Бата, *Aquae Sulis* (воды, посвященные богине Сулис Минерве), которое после ухода римлян было изменено на более нейтральное *Aquaemann*, откуда *Acemannes ceaster*.
- 34 Этой поэме обычно отказывали в поэтических достоинствах, называя ее аллитерированной прозой. Ср. мнение Алистера Кэмпбелла, считавшего, что поэма представляет собой не более чем «поразительные примеры слабого соединения конвенциональных полустрок» (*extraordinary examples of feeble stringing together of conventional half-lines*). См.: *The Battle of Brunanburh / Ed. A. Campbell. L., 1937. P. 37*).

- 35 Высказывалось предположение, что стихи о коронации могли быть сочинены на случай и лишь использованы составителем Хроники, в то время как заключительная поэма, скорее всего, была создана составителем Хроники для того места, в котором находится (Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. xix–xxii).
- 36 Именно так полагает большинство исследователей, ср., например: «Этот текст явно лишен структурной связи, как отмечалось некоторыми издателями» (this text apparently lacks structural cohesion, as has been pointed out by some editors), – *Salvador-Bello M.* Op. cit. P. 265.
- 37 Например, в заключении «Беовульфа» геатская плакальщица провидит грядущие беды, которыми чревата гибель правителя (3148-3155).
- 38 Здесь и далее текст второй поэмы о короле Эдгаре цит. по: Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. 124–126.
- 39 Предполагалось, что первые 12 строк, возможно, составляли оригинал поэмы, к которым создатель Хроники присочинил строки с 13-й до конца (The Battle of Brunanburh. P. 36–37).
- 40 В XIX в. епископу Кюневеарду приписывалось авторство стихов о коронации Эдгара, в то время как автором поэмы о кончине Эдгара считался составитель Хроники. Это предположение было высказано одним из первых издателей и исследователей Англосаксонской хроники Джоном Эрл, который соотносил епископа Кюневеарда с англосаксонским поэтом Кюневульфом, считая, что Кюневеард мог быть его потомком (таким образом, получили обоснование строки поэмы: þurh gescyndne cræft – «благодаря унаследованному таланту»). В подтверждение этого предположения приводилось имя Кюневеарда со ссылкой на то, что в англосаксонских генеалогиях первая часть имени нередко воспроизводится в именах потомков (ср. имена четырех сыновей Этельвульфа: Этельстан, Этельвальд, Этельбрихт, Этельред, или сохранение корня *Эад*- в нескольких поколениях королевского рода: Эадвард, Эадмунд, Эадред, Эадвиг). Строки поэмы him of Brytene gewat истолковывались не как «перешел в мир иной», но как покинул, т. е. уехал, возможно, в изгнание. Джон Эрл предполагал, что традиционным местом ссылки опального английского духовенства была Италия, куда Кюневеард мог увезти рукопись поэмы Кюневульфа «Елена», входящую в Верчелльский Кодекс, который до сих пор хранится в Верчелли (Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. xx–xxii).
- 41 *Fisher D.J.V.* The Anti-monastic Reaction in the Reign of Edward the Martyr // Cambridge Historical Journal. 1950–1952. Vol. X. P. 254–270.
- 42 Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. 127.
- 43 *Lavelle R.* Aethelred II, King of the English. Stroud, 2002. P. 34.
- 44 В марте 978 г. Эдуард прибыл в замок Корф (Дорсет) навестить своего сводного брата Этельреда. Приспешники Эльфтрют, матери Этельреда, вышли ему навстречу, окружили его коня, и один из слуг нанес ему смертельный удар. Тело Эдуарда было изначально погребено в Беархаме «без почета, подбавляющего королевскому телу» (butan ælcum cyneslicum wurdscipe), однако год спустя (в 979 или 980 г.) Эльфхере, в покаяние или в наказание, раскопал могилу юного короля и вместе с архиепископом Дунстаном торжественно перенес его останки в аббатство Шафтсбери (угроза викингских нашествий в начале XI в. заставила перенести мощи Святого Эдуарда в Брадфорд, возможно, в сохранившуюся донныне церковь Святого Лаврентия – *Williams A. Æthelred the Unready. The Ill-Counselled King. Hambledon; L., 2003. P. 16*). У нетленных мощей короля стали совершаться чудеса, и в 1001 г. Этельред признал своего брата святым и мучеником, объявив день его мученической смерти (18 марта) великим церковным праздником. Быстрое укрепление культа Святого Эдуарда, очевидно, связано с растущим недовольством правлением Этельреда, который был не в силах заручиться поддержкой постоянно бунтовавшей знати.
- 45 *Whitelock D.* The Dealings of the Kings of England with Northumbria in the Tenth and Eleventh Centuries // *Whitelock D. History, Law and Literature. L., 1981. III. P. 70–88.*
- 46 *Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. С. 218.
- 47 Ср. строки поэмы «Скиталец»: «...но мужу мудрость / может достаться // только со старостью» (*пер. В.Г. Тихомирова, 64-65*); см.: Древнеанглийская поэзия. С. 75.
- 48 *Смирницкая О.А.* Указ. соч. С. 214.
- 49 Там же.
- 50 Так, в основных рукописях Хроники за 903 г. рассказывается о восстании Этельвольда; в Мерсийской рукописи (Mercian Register) добавляется запись за 904 г. о лунном затмении, которое сопровождало это восстание. Во Второй Абингдонской рукописи (C) запись за 978 г. сообщает о мученической гибели короля Эдуарда, в следующей записи говорится о коронации Этельреда и добавляется: «В тот же самый год часто показывалось кровавое облако, похожее на огонь (blodig wolcen... on fyres gelicnesse), особенно часто оно появлялось в полночь и принимало вид разных световых столбов; когда ночь близилась к рассвету, оно пропадало» (Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. 128).
- 51 *De natura rerum // Bedae Venerabilis Opera. Pars I: Opera didascalica / Ed. C.W. Jones // Corpus Christianorum. Series Latina. Turnhout, 1975. Vol. 123a. P. 216.*
- 52 Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. 99.
- 53 См. примеч. 25.
- 54 Следует согласиться с мнением, высказанным Дж. Кэрролл: «Если можно сказать, что полная поэма о кончине Эдгара имеет замысел (message), то он состоит в том, что смерть короля не более чем часть Божественного промысла, непостижимого, но великого, и жизнь человека, даже короля, ничто по сравнению с последующей жизнью в райском блаженстве» (*Carroll J. Op. cit. P. 125*).

- 55 Высказывалось мнение, что две поэмы об Эдгаре и их переложения в Хронике Этельвеарда – единственные панегирики в честь Эдгара (*Salvador-Bello M. Op. cit. P. 271.*)
- 56 В Абингдонских рукописях в записи за 959 г. добавлено: *Her forðferde Eadwig cing, and Eadgar his brodor feng to rice, ægðer ge on Westseaxum ge on Myrcum ge on Nordhymbtrum, and he wæs þa .xvi. winter* – «В этот год король Эдвиг почил, и его брат получил королевство и в Уэссексе, и в Мерсии, и в Нортумбрии, и было ему 16 лет».
- 57 Two of the Saxon Chronicles Parallel... P. 119.
- 58 Ibid. P. 125.
- 59 Ibid. P. 121.
- 60 Высказывалось также предположение, что критика в адрес короля говорит об изменении отношения к правящему дому: «по мере укрепления национально-государственного самосознания, последовавшего за объединением страны, переписчики Хроники стали идентифицировать себя с английским народом, а не с королем» (*Gransden A. Historical Writing in England: c. 550 to c.1307. L., 1974. P. 40.*)
- 61 Это объяснение дает Роджер Вендоверский в аннале за 974 г. (*Roger of Wendover. Chronica, sive, Flores Historiarum / Ed. H.O. Coxe. L., 1841. Vol. I. P. 414–415.*)
- 62 Здесь и далее законы короля Эдгара цит. по: *English Historical Documents. P. 434–436.*
- 63 Благоволение Эдгара распространялось и на викингов северной Франкской империи, так как он делал щедрые пожертвования церкви Св. Оуэна в Руане.
- 64 В недавно опубликованном сборнике статей о короле Эдгаре автором этой записи по традиции считается архиепископ Вульфстан: «...there is much about him (Edgar) that remains a mystery. Perhaps the most difficult problem is to understand what Wulfstan, archbishop of York (1002–1023), had in mind when he expressed a significant reservation in the short account of Edgar inserted in the ‘northern recension’ of the ASC»; см.: *Keynes S. Edgar, Rex Admirabilis // Edgar, King of the English 959–975. P. 56.* Издатели Хроники говорят, что запись создана «в стиле архиепископа Вульфстана II из Йорка», ср., например: «this annal is marked by poetic rhetoric, and is in the style of Archbishop Wulfstan II of York» (*Anglo-Saxon Chronicle // Trans. and ed. M. Swanton. L., 1996. P. 113.*) Дороти Уайтлок также считает, что запись за 959 г. написана ритмической прозой «в стиле архиепископа Вульфстана II из Йорка» («rhythmical passage in the style of Archbishop Wulfstan of York at 959» – *English Historical documents. P. 113.*)
- 65 В последнюю четверть X в. и первую четверть XI в. хорошо обученные скандинавские войска и флот часто разбивали наголову разобщенных англичан, предводители которых не скрывали своего недовольства верховной властью. В 980 г. был разграблен хорошо укрепленный Честер, в котором находился монетный двор, причем некоторые его области были покинуты, а чеканка монет сильно сократилась (*Thacker A.T. Anglo-Saxon Chester // Victoria History of*

- the Counties of England. Chester. University of London, 1987. Vol. 1. P. 262). В том же году скандинавы напали на Саутгемптон, а в следующем – на Корнуолл и Девон, возможно, в этих набегах принимали участие и Магнус, и Гудрэд Харальдссон (*Hudson B. Viking Pirates and Christian Princes. Dynasty, Religion, and Empire in the North Atlantic. Oxford, 2005. P. 60.*) В 982 г. девять скандинавских кораблей напали на Дорсет и разграбили Портленд. Однако и в это время оставались предводители, верные королю Этельреду. В битве при Мэлдоне в 991 г. вождь англосаксов Бюрхтнот героически пал, защищая побережье во славу Этельреда. Так как викинги победили в битве при Мэлдоне, Этельред принял мудрое в тех условиях решение не принимать сражения, но откупиться данью. В течение 30 лет Этельред правил страной, опираясь на тех немногих сподвижников, которые оставались верными ему.
- 66 Говоря о влиянии на запись 959 г. стиля Вульфстана, Д. Уайтлок делает в издании Хроники ценное добавление о том, что на нее оказала влияние «Книга судей» Эльфрика – «this passage is written in alliterative prose, and is in the style of Archbishop Wulfstan II of York. It is influenced by Ælfric’s ‘Judges’» (*Anglo-Saxon Chronicle. P. 74.*)
- 67 Можно высказать предположение, что обозначение короля Эдгара как *anræda cining* (*an-ræd* – от *an* – «один» и *ræd* – «совет», т. е. единодушный, решительный), содержит аллюзию на прозвище его сына Этельреда – Неразумный (*un-ræd*), возможно, появившееся у его современников (впервые оно упоминается в хронике XIII в.). В этом прозвище обыгрывается этимология имени Этельреда: *Ædel-ræd* значит «благородный совет», *un-ræd* можно толковать и как «отсутствие совета», и как «злой, преступный, предательский совет» (возможно, намек на убийство Эдуарда). Тогда в прозвище Этельреда могли скрываться намеки и на дурные советы, подаваемые его приверженцами, и на то, что он не следовал данным ему советам, или не имел советников, способных дать ему добрый совет, или на то, что не имел достаточно мудрости. Этельреда подчас покидало большинство сторонников, а совет старейшин дважды выбирал королей на смену Этельреда еще при его жизни. Непопулярность Этельреда вызвана не только трагическим убийством его брата, освободившим ему путь на престол, но и тем, что в годы его правления викинги захватили большую часть Англии.
- 68 Ælfric, Book of Judges (Epilogue) // *The Old English Version of the Heptateuch, Ælfric’s Treatise on the Old and New Testament and his Preface to Genesis / Ed. S.J. Crawford. Early English Text Society. L., 1922. Vol. 160. P. 416–417.*
- 69 William of Malmesbury. *Gesta Regum Anglorum. P. 258, 260.*
- 70 «Узнав о красоте монахини, принесшей обеты, он силой увел ее из монастыря и подверг ее насилию, заставив спать с собою <...> Когда это достигло ушей Святого Дунстана, то он сурово упрекал Эдгара, который не отверг семилетнего покаяния, подчинившись, несмотря на то, что был королем, приказу поститься и не носить короны в течение семи лет» (*Ibid. P. 258.*)
- 71 *Keynes S. Op. cit. P. 48.*

- 72 Эта датировка была предложена Майклом Долли: *Dolley M. Roger of Wen-dover's Date for Eadgar's Coinage Reform // British Numismatic Journal. 1979. Vol. 49. P. 1–11.*
- 73 Реформа заключалась в том, что разнообразные серебряные пенсы с надписью *rex totius Britanniae*, распространенные в западно-мидлендских областях, и монеты с надписью *rex Anglorum*, употреблявшиеся в остальном королевстве, были заменены едиными денежными единицами с надписью *rex Anglorum*, именем короля и его изображением до плеч с одной стороны и небольшим крестом в центре, окруженным надписью, которая сообщала имя чеканщика монеты и монетного двора, с другой стороны (подробнее о денежной реформе короля Эдгара см.: *Jonsson K. The New Era, the Reformation of the Late Anglo-Saxon Coinage. Stockholm; L., 1987. P. 68–70.*)
- 74 Предположение о возможности ранней коронации (960–961 гг.) высказано Джанет Нельсон (*Nelson J.L. Politics and Ritual in Early Medieval Europe. L., 1986. P. 297–303*), однако первая коронация могла состояться и в 959 г., так как именно тогда Эдгар стал во главе объединенного королевства.
- 75 *Cannon J., Griffiths R. The Oxford Illustrated History of the British Monarchy. Oxford, 1988. P. 30.*
- 76 *Williams A. Op. cit. P. 2.*
- 77 *Ibid. P. 8.*
- 78 Эдуард был самым старшим сыном короля Эдгара. Разные источники по-разному называют имя его матери. В наиболее раннем источнике – «Житии Св. Дунстана» Осберна Кентерберийского (ок. 1080 г.) говорится, что его матерью была монахиня из Уилтона. Иоанн Вустерский и Уильям Малмсберийский называют имя Этельфлед (*Ibid. P. 4–5*).
- 79 Разумеется, можно лишь строить догадки о планах Эдгара в связи с престолонаследием. Уместно напомнить, однако, что в Уинчестерской Хартии имени Эльфтрюд и ее сына Этельреда предшествуют имени Эдуарда (*Higham N. The Death of Anglo-Saxon England. Sutton, 1997. P. 7.*)

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Е.Н. Мошонкина

ПЕРЕВОДЫ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» И СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ теоретико-эпистемологических результатов развития западной переводоведческой мысли в последние 20 лет стало постепенное осознание теоретиками, критиками и историками перевода его особого статуса – артефакта принимающей культуры едва ли не в большей степени, чем культуры-отправительницы. Начиная с 80–90-х годов прошлого века практически все современные направления *translation studies* так или иначе исследуют механизмы, при помощи которых принимающая культура осуществляет селекцию и культурную деформацию переводимых текстов – идет ли речь о *descriptive translation studies* в духе Гидеона Тоури, *manipulation theory* Тео Херманса, или критике *domesticating translation strategies*, связанной с именем Лоуренса Ветути. Вышедшая в 1995 г. книга Ветути «Невидимость переводчика: История перевода»¹ оказала определяющее влияние на то, в каком направлении развивается западное переводоведение сегодня. Ветути принадлежит одно из самых радикальных определений перевода как акта неизбежного *насилия (violence)* по отношению к переводимому тексту, оставляющее переводчику лишь ограниченный выбор в пользу поиска адекватных стратегий *противодействия (resistance)* имманентно присущим переводу тенденциям к стилистической, грамматической, культурной, идеологической и т. д. адаптации переводимого текста к нормам культуры-получательницы. Вот как сам Ветути в 2010 г. определил функцию переводческой деятельности:

Цель перевода состоит в представлении культурного Другого как одинакового [с нами. – *Е.М.*], узнаваемого, даже знакомого; и эта цель всегда рискует обернуться тотальным одомашниванием переводимого текста, зачастую даже в серьезных научных проектах, когда перевод задействован в империалистическом присвоении других культур в домашних культурных, экономических и политических интересах².

Можно не соглашаться со столь радикально сформулированной позицией, но идеи Ветути и его последователей заставляют по-новому взглянуть на проблему существования классических текстов в неродных для них культурах. Действительно, если речь идет об обычном читателе переведенного текста (например, «Божественной Комедии» Данте), империалистские претензии и имманентный этноцентризм, присущие, согласно Ветути, любому переводу³, остаются для него незаметными. Более того, читатель, не являющийся профессиональным филологом, не владеющий итальянским языком и не имеющий перед собой двуязычного издания поэмы, обычно склонен отождествлять переведенный текст, т. е. результат работы переводчика, с оригиналом, т. е. текстом самого Данте. Двуязычное издание «Комедии» с параллельно расположенными текстами Данте и переводчика могло бы наглядно дать почувствовать разделяющую их историко-культурную дистанцию и разницу статусов – как правило, в подобных изданиях оригинал предшествует переводу, как бы задавая некоторую иерархию. Однако двуязычное издание также имеет существенный недостаток: переведенный текст в нем предстает в качестве готового *продукта* переводческой деятельности, не отражающего ее *процесс*, т. е. конкретные решения, принимаемые переводчиком в конкретных ситуациях⁴. Именно поэтому, по мнению Джона Старрока⁵, лучшим форматом перевода с точки зрения *visibility* переводчика можно считать лишь подстрочный – такой текст по определению (*под-*) не равен по статусу *строчному*, и следовательно он не может создавать у читателя иллюзию приобщения к подлиннику. К сожалению, как всем хорошо известно, подстрочный перевод сплошь и рядом «нечитабелен».

Достаточно взглянуть на представленные на современном российском рынке переводы «Комедии» – двуязычных среди них нет, – чтобы понять, насколько проблемы *видимости / невидимости* переводчика до сих пор остаются, пусть и по объективным причинам, далекими от сознания даже культурных потребителей книжной продукции, к каковым, безусловно, относятся читатели Данте. Однако те, кому приходилось сравнивать переводы «Комедии», выполненные разными переводчиками, в том числе на разные языки, хорошо представляют себе и то, как меняется текст перевода внутри одной культуры, и то, какими непохожими друг на друга бывают переводы одного и того же текста, созданные в разных культурах.

Данная статья представляет собой несколько наблюдений над одним из переводов «Комедии», созданных в иной, нежели наша, культуре и по иным, нежели отечественные переводы поэмы, принципам. Речь пойдет о выпущенной во Франции в 1965 г. – к 700-летию юбилею Данте – «Божественной Комедии» в переводе Андре Пезара⁶. Воспитанный на хрестоматийном тексте М. Лозинского русский читатель «Комедии» сразу заметит, что перевод Пезара выполнен нерифмованным стихом. Стих Пезара – это 10-сложник с вольным чередованием членения 4+6 и 6+4. Иначе говоря, Пезар смешивает два разных с точки зрения французской метрики размера. Данный стих структурно более близок верлибру, нежели традиционным метрическим формам французского стихосложения, с которыми его роднит лишь слоговая изометрия. Отказываясь от рифмы, переводчик автоматически отказывается и от терцины – и это еще один сюрприз, поджидающий русскоязычного читателя пезаровского перевода. В самом деле, в сознании и отечественных читателей, и критиков терцина настолько прочно ассоциируется с «Комедией», что представить перевод поэмы без нее почти невозможно. Вот что пишет, например, о переводе Пезара Е.Г. Эткинд:

Пезар в принципе против рифмы, на его взгляд, она вводит лишнюю паузу. Очень странный подход применительно к «Божественной Комедии»: я уже говорил, что в данном случае рифма не просто звуковое украшение, она не «эхо», она – принцип организации, мотор не-

прерывного движения. Несмотря на все красоты текста Пезара, богатый вкус его архаизирующего стиля, твердого ритма его 10-сложника (хотя это 10-сложник, прошедший опыт александрийского стиха), стиль Данте, с его тройными рифмами, развертывающими гирлянду терцин, не передан <...>. В том, что касается «Божественной Комедии», белый стих явно недостаточен для возведения готического здания поэмы <...>. И почему отказываться от рифмы? Французская поэзия в XIX в. разработала великолепную технику терцины: у Т. Готье, Виньи, де Лиля, Эредиа мы находим терцины, виртуозность которых ни в чем не уступает итальянским <...>. Ничто не препятствует тому, чтобы переводить Данте с точным соблюдением используемой им в «Комедии» формы: ничто, кроме непреодолимой и досадной привычки, а также недостатка веры в возможности собственного языка (перевод наш. – Е.М.)⁷.

Впрочем, даже скромная по европейским меркам история русских переводов «Божественной Комедии» свидетельствует о том, что понятие «формальной аутентичности» допускает разные толкования. Достаточно вспомнить недавние споры вокруг перевода А.А. Илюшина, первого русского переводчика, сумевшего перевести полный текст «Комедии» (более 14 000 строк) силлабическими стихами. Критики Илюшина, как известно, разделились на тех, кто, как и он сам, считал силлабический стих наиболее «аутентичным» для передачи итальянского *endecasillabo*, и тех, кто полагал, что русская «Комедия» должна переводиться пятистопным ямбом.

Кроме того, само понятие формальной или иной другой «аутентичности» выводит из поля обсуждения активную роль переводчика и его присутствие, часто незаметное для читателя, в переведенном тексте. А ведь, как напоминает Тео Херманс, едва ли не самым главным вопросом современных *translation studies* является следующий: чей голос мы слышим, читая переведенный с другого языка текст?⁸ Правомерно ли считать, как это делали раньше, что, выполнив техническую работу по переносу авторского текста на другой язык, переводчик исчезает, не оставляя следов своего присутствия в переведенном тексте? Или же, как полагает Херманс, представления о прозрачности и моногlossии

перевода иллюзорны – любой переведенный текст многоголосен, так как наряду с голосами автора/повествователя он содержит незаметные неискушенному взгляду, но от этого не менее реальные следы присутствия автора перевода. Традиционный анализ перевода в категориях *эквивалентный / аутентичный / точный vs неточный / вольный* по определению не может включить в поле своего зрения это невидимое присутствие.

Нам уже приходилось подробно писать о достоинствах часто и на наш взгляд несправедливо критикуемого пезаровского перевода «Божественной Комедии», поэтому в данном тексте речь пойдет лишь о нескольких конкретных примерах его работы с текстом Данте. Традиционно отождествляемый теоретиками перевода с позитивистской филологической традицией XIX в.⁹, Пезар, как мы попытались показать ранее, в действительности во многих отношениях близок современным западноевропейским теоретикам *translation studies* и, в частности, некоторым идеям Антуана Бермана, одного из столпов современной французской теории перевода. В своей работе Берман ратует за так называемый буквализм, понимаемый как работа над *буквой*, телесной оболочкой слова, его физическим присутствием в тексте, которые для него важнее, нежели механическое воспроизведение формальных признаков источника. *Буквальный* перевод, по мнению Бермана, совсем не равен *дословному* переводу. Речь идет, ни больше, ни меньше, о новой переводческой этике, тесно связанной с философской герменевтикой, одним из теоретиков которой во Франции был сам Берман.

Помимо самостоятельного интереса, который, по нашему мнению, представляет собой переводческий опыт А. Пезара, весьма поучительными (а иногда – поразительно «острающими») оказываются попытки компаративного сравнения его перевода «Комедии» с тремя русскими переводами поэмы, появившимися в XX в., – речь идет о текстах М. Лозинского, В. Маранцмана и А. Илюшина. В сопоставлении с инокультурной переводческой традицией эти три весьма отличающиеся и по концепции, и по идеологии перевода выявляют определенное единство подходов и наглядно демонстрируют идеологические и эпистемологические различия между «западной» и «отечественной» переводческими

школами, – в частности, в том, что касается передачи «формальных» особенностей источника. Еще более важно то, что подобные сравнения переводов «Комедии», выполненных на разные языки, позволяют в наиболее материальной и эксплицированной форме увидеть переводчика в процессе его работы, т. е. в режиме visibility, необходимость которого Л. Венути считает важнейшим условием саморефлексивной, честной и ответственной практики перевода.

Проиллюстрируем работу Пезара над *буквой* источника примером из Inf II. Как известно, вся вторая песня первой кантики построена как эстафета диалогов, задающих ее великолепную спиральную структуру: начавшись диалогом Данте-Вергилий (vv. 10-126), она продолжается диалогом Вергилий-Беатриче (vv. 58-114); в рассказ Беатриче вплетены еще два диалога – Мадонна-Лючия (vv. 98-99) и Лючия-Беатриче (vv. 103-108).

В начале Inf. II Данте-персонаж охвачен сомнениями, он осознает скудость своих сил перед предстоящей трудной дорогой, перед *alto passo*. Энтузиазм, с которым он откликнулся на призыв Вергилия (*иди за мной, и в вечные селенья / Из этих мест тебя я приведу*¹⁰) уступает место нерешительности:

Inf. II, 37-40:

E qual è quei che disvuol cio che volle	И словно тот, кто чужд недавней воле
e per novi pensier cangia proposta si che dal cominciar tutto si tolle,	И, передумав в тайной глубине, Бросает то, что замышлял дотолле,
tal mi fec'io 'n quella oscura costa, perché, pensando, consumai la 'mpresa	Таков я был на темной крутизне, И мысль, меня прельстившую сначала,
che fu nel cominciar cotanto tosta.	Я, поразмыслив, истребил во мне.

В стихе 37 у Данте присутствует игра слов, *disvuol / volle* (*хочет / расхочет*), которой нет в переводе Лозинского, но которую сохраняет в своем переводе Пезар:

Si comme un qui *déveut* ce qu'il *voulait*

(И как тот, кто *разжелал* то, что *желал*) (перевод наш. – Е.М.)

Форма 3-го лица ед. числа *déveut* образована от инфинитива *vouloir* по тому же принципу, по которому форма *disvuol* образована от *volere*, т. е. при помощи привативного префикса *de-*. С той, однако, разницей, что глагол *dévouloir* исчез из французского языка еще в период позднего средневековья¹¹, в то время как итальянский глагол *disvolere* существует в итальянском языке по сей день. Думается, переводчик стремился не только подобрать близкий по звучанию равносложный эквивалент для *disvuol*, но и сохранить функцию, выполняемую в итальянском тексте привативным префиксом *de-*. Непривычно звучащая калька с итальянского *déveut* – совсем не то же самое, что *ne veut plus*, т. е. правильная с точки зрения современного французского языка отрицательная форма для *vouloir*, которую использовали предшественники Пезара. Смысловая разница между двумя данными вариантами примерно та же, что в русском языке между формами *расхотеть* и *больше не хотеть*. *Déveut* – это активный глагол, в котором префикс *dé-* еще сильнее, чем русский префикс *рас-*. Он придает глаголу *хотеть* ту активную отрицательную энергию, которой оборот *ne veut plus* не обладает. Пезар в данном случае переводит не просто слово в слово, он переводит фонетико-семантическую функцию слова в стихе, задаваемые им параллелизм и антитезу, ритмический импульс.

Чтобы убедиться в том, насколько Пезар здесь ближе и букве и духу текста Данте, предлагаем небольшую подборку вариантов перевода интересующего нас стиха, выполненных французскими и русскими переводчиками XIX–XX вв.:

Artaud de Montor, 1813	De même qu'un homme qui, changeant de pensée, <i>renonce</i> à ce qu'il avais voulu entreprendre...
Ratisbonne, 1852	Comme un homme incertain qui s'avance et recule, <i>Voulait et ne veut plus</i> , et cédant au scrupule Rejette son projet ardemment embrassé...
Lamennais, 1855	<...> tel est celui qui <i>ne veut plus ce qu'il voulait</i> , et par nouveaux pensers, changeant de dessin, <i>renonce</i> à commencer...

Méliot, 1908	Alors, <i>ne sachant ce que je voulais</i> , Je m'arrêtai à l'entrée de cette côte obscure...
Илюшин	Как тот, кто в чем-то вдруг <i>разубедится</i> И, новым мыслям дав полную волю, Уж к прежнему не хочет возвратиться...
Маранцман	Как тот, кто предан был желаньям шумным, А после к ним <i>охоту потерял</i> И снова мыслям отдался разумным...

Некоторые французские переводчики (Ратисбон, Ламеннэ), как видим, пытаются передать игру слов оригинала. Что же до русских переводов, в них она полностью утеряна. А вместе с ней, похоже, утеряна и ритмическая легкость – достаточно сравнить терцину, построенную у Данте почти на одних двусложниках, с тяжеловатой поступью илюшинских строк. Одно слово *разубедится* (отметим все же привативный префикс *раз-*, функция которого в тексте Данте явно не ускользнула от внимания переводчика) содержит столько же слогов, сколько вся дантова формула *disvuol cio che volle*.

Пезар, таким образом, одновременно остается близок к тексту оригинала и *остраняет* свой перевод, не давая читателю наивно отождествить голос переводчика с голосом повествователя в тексте. На его фоне становится понятен *одомашнивающий* характер переводческих решений его коллег, тексты которых, взятые изолированно, подобного впечатления бы у читателя не создали.

Чтобы подбодрить своего подопечного, Вергилий пускается в рассказ о порученной ему небесными покровительницами Данте миссии и о той, по чьей просьбе он поспешил на встречу с ним, Беатриче. Ее слова, обращенные к Вергилию, переданы прямой речью. Диалог Беатриче-Вергилий достоин отдельного комментария, поскольку Данте в нем прибегает к риторике, стилистике и образности собственных текстов периода *stil novo* и даже более ранних, достильновистских произведений, несущих отпечаток «куртуазной» поэтики (см. vv. 58 и 98)¹². Остановимся подробнее

лишь на одном примере. Сияющие как звезды глаза (*Lucevan li occhi suoi più che la stella*, Inf. II, 55) – один из устойчивых атрибутов *донны* уже в поэтике разработанного в рамках сицилийско-тосканской школы жанра *laude*. Выражение *occhi lucenti* можно найти у Гвидо Гвиницелли, отца-основателя стильновизма¹³, варианты того же топоса – у Г. Кавальканти¹⁴ и других поэтов *duecento*. Отзвуки данной топики встречаются еще у Петрарки¹⁵. Сам Данте неоднократно прибегает к этой метафоре в «Новой Жизни», и Пезар, переведший для издательства «Галлимар» все его сочинения, помнит об этом:

VN III, 11	Pézard
del tempo che onne stella n'è <i>lucente</i>	du temps où vont <i>luisant</i> toutes étoiles
Inf. II, 55	
<i>Lucevan li occhi suoi più che la stella</i>	<i>Luisant</i> furent ses yeux plus que l'étoile

Сохраненные интертекстуальные переключки с другими текстами Данте не только напоминают читателю о более широком поэтическом контексте, на фоне которого следует оценивать «Комедию», но и выявляют внутреннюю связность в его творчестве, предстающем как единый макротекст, части которого внутренне связаны¹⁶.

Приведенный пример – далеко не единственное свидетельство скрупулезного отношения Пезара к «букве» поэмы. Дантоведы хорошо знают, что монолог Франчески из пятой песни первой кантики содержит текстуальные и идейные переключки со знаменитой канцоной Гвидо Гвиницелли *Al cor gentil reppaira sempre amore*¹⁷. Текст Данте местами имеет характер почти цитаты:

Guinizelli:	Dante:
<i>Al cor gentil reppaira sempre amore</i>	<i>Amor, qu'al cor gentil ratto</i>
v. 1	s'apprende
<i>Foco d'amore in gentil cor s'aprende</i>	(Inf. V, 100) ¹⁸
v. 11	

Cor gentil и *amor* – ключевые термины стильновистской философии любви, именно у поэтов *stil novo* превратившиеся в

взаимозаменяемые синонимы. Эта связка встречается у Г. Кавальканти (XVII), у Чино да Пистойя, у самого Данте в «Новой Жизни» и «Комедии». Казалось бы, ссылки в Inf. V на канцону Гвиницелли совершенно естественны, поскольку влияние болонского поэта на творчество поэтов *stil novo* и лично Данте уже неоднократно отмечалось¹⁹. В то же время их присутствие в «Комедии», равно как и присутствие в ней элементов поэтики сицилийской школы, проливает новый свет на характер поэтической эволюции Данте. Например, оно демонстрирует условность любой попытки выделить в этой эволюции четкие хронологические периоды – «достильновистский», «стильновистский», «постильновистский» и т. д.²⁰

По наблюдению Микеланджело Пиконе, Данте вводит ключевые метафоры канцоны Гвиницелли (*fuoco d'amore, gentil cor*) в стратегически важные места каждой из трех кантик поэмы, словно фиксируя постепенное развитие в ней философии любви²¹. В «Inferno» этим стратегическим местом является пятая песня. Ее смысловое «ядро» составляют три терцины из рассказа Франчески, начинающиеся анафорой *Amor* (Inf. V, 100-108). И, разумеется, совершенно не случайно то, что вспоминая историю любви с Паоло, Франческа прибегает к «гвиницеллиеву коду» стильновизма:

Inf. V, 100-102

<i>Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,</i>	Любовь сжигает нежные сердца,
<i>prese costui de la bella persona</i>	И он пленился телом несравнимым,
<i>che mi fu tolta; e 'l modo ancor</i>	Погубленным так страшно
<i>m'offende.</i>	в час конца.

Удивительно, но французские переводчики «Комедии» не особенно старались сохранить следы присутствия Гвиницелли в тексте пятой песни «Inferno»:

Artaud de Montor, 1811–1813: L'amour qui enflame si vite une *âme noble*
 Deschamps, 1829: Amour qui se prend vite au *coeur gentil et tendre*
 Calémart de Lafayette, 1835: Amour qui se prend raide au feu d'une *belle âme*

Lamennais, 1855: l'amour qui vite s'impare d'un *coeur tendre*
 Ratisbonne, 1852: amour dont un *coeur noble* a peine à se défendre
 Perrodil, 1862 : Comme à l'amour *l'amour vraie* vous convie!
 Jubert, 1870: Amour, de qui tout *coeur noble* est rempli
 Méliot, 1908: L'amour qui s'empare si vite d'un *coeur généreux*

Перевод данного стиха Пезаром представляет собой редкое исключение из общего правила:

Amour qui tôt s'inflamme en gentil coeur

Но вернемся ко второй песне первой кантики. Во втором из диалогов Inf. II Беатриче, *donna gentilissima* «Новой Жизни», обращается к Вергилию на языке, в котором есть элементы куртуазной поэзии сицилийско-тосканской школы и провансальских трубадуров, – чего стоит одна приветственная формула *O anima cortese Mantoana* (*О мантуанца чистая душа* – так переводит Лозинский. В оригинале речь идет о душе *куртуазной*)²². Беспокоясь о судьбе своего подопечного (Данте), она призывает Вергилия поспешить ему на помощь:

Inf II, 67-69

<i>Or movi, e con la tua parola ornata</i>	Иди к нему и <i>красотою слова</i>
<i>e con cio c'ha mestieri al suo campare,</i>	И всем, чем только можно, пособя,
<i>l'aiuta si ch'i' ne sia consolata.</i>	Спаси его, и я утешусь снова.
	(курсив наш. – Е.М.)

Parola ornata совсем не случайно упоминается в этом месте текста как инструмент спасения. Способность трогать человеческое сердце, направлять его на истинный путь – одно из главных для Данте этических достоинств как поэзии, так и философии²³. Вся характеристика Вергилия в гл. I–II строится на параллелизме двух эпитетов морально-этического характера *ornata* – *onesto*, красота и достоинство, благородство. Эпитет *onesto* и однокоренные с ним формы красной нитью проходят через обе песни. Вот Данте обращается к только что узанному им Вергилию:

Перевод Пезара тоньше: кое-где отступая от дословности, он создает историческую дистанцию между читателем и текстом (архаизм *bel écrire* вместо *lo bello stilo; livre*, и все средневековые, а также характерно дантовы, обертоны данного термина, вместо *volume*), предлагает более поэтический вариант (*vif amour*, пылкая, активная, деятельная любовь, вместо *grande amore*). Перевод Риссе более банален и стилистически сглажен, он в большей степени ассимилирует текст Данте, подгоняя его под требования родного языка (сравним, например, то, как оба переводчика передают *vagliami*). Но в том, что касается расположения повторяющегося *onore* внутри двух смежных терцин, переводчица даже более последовательна, чем старший коллега.

Для сравнения возьмем несколько русских переводов, полностью отвечающих формальным требованиям, предъявляемым к поэтическому переводу Е. Эткиндром²⁵, – они выполнены рифмованным стихом, терциной, что свидетельствует о стремлении переводчиков воссоздать не только «содержание», но и итальянскую «форму» оригинала:

М. Лозинский

I, 82-87

О *честь* и светоч всех певцов земли,
уважь любовь и труд неутомимый,
что в свиток твой мне вникнуть помогли!

Ты мой учитель, мой пример любимый;
Лишь ты один в наследье мне вручил
Прекрасный слог, везде перевозносимый.

II, 67-69

Иди к нему и *красотою слова*
И всем, чем только можно, пособи,
Спаси его, и я утешусь снова.

II, 112-114

Сошла сюда с блаженных ступеней,
Твоей вверяясь речи достохвальной,
Дарящей *честь* тебе и внявшим ей.

А. Илюшин

I, 82-87

О свет и слава поэтов, премногой
К твоим твореньям проникнись любовью,
Я изучать их *честью* счел высокой.

Учитель, мастер! Я себя готовлю
К тому, в чем частью преуспел: чтоб стих мой
Твоих стихов был родствен краснословью.

II, 67-69

Спешу к нему, и *мудрых слов елею*
И всем, чем можешь, поддержи его ты.
Утешь, спаси, будь ему добродеем.

II, 112-114

По зову сердца, услышав слова те,
к тебе, чья речь столь многих хвал достойна,
что *честь* тебе и тем, кто избран внять ей!

В. Маранцман

I, 82-87

Других поэтов светоч и герой!
Опорой мне в работе неустанной
была любовь, что стих искала твой.

Учитель мой, творец мой долгожданный!
Прекрасный стиль я взял в твоих стихах,
меня он славой наделил желанной.

II, 67-69

Слов даровитых у тебя немало.
Иди его спасение добыть.
Мне б эта помощь утешеньем стала.

II, 112-114

Скамью покинув, я сошла сюда,
твоей доверяясь *благородной* речи,
которая всегда *честна* была.

Это не мешает им, тем не менее, серьезно отклониться от текста Данте, о чем можно судить даже по цепочкам ключевых слов:

М. Лозинский:

честь – везде превозносимый – красота – достохвальной – честь

А. Илюшин:

слава – честью – мудрых – достойная хвал – честь

В. Маранцман:

герой – славой – даровитых – благородной – честна

Можно спорить о сравнительных достоинствах и недостатках данных переводов, однако совершенно очевидно одно: применительно к ним трудно говорить о «точности», что бы под этим ни понималось. Система лексико-фонетических переключек не соблюдена ни одним из трех переводчиков. Практически все так или иначе переделывают итальянский стих в соответствии с синтаксисом русской фразы. Никто не передает императивную форму *vagliami*²⁶.

По-видимому, мы имеем дело с тем случаем, когда механическое воспроизведение стихотворной техники и формы само по себе дает иллюзию некоей содержательности. Терцина в русских переводах играет роль культурного маркера «итальянскости», становится самодовлеющей. Помимо нее ничто в данных переводах не указывает на итальянское происхождение «Комедии» или особенности стиля Данте. Более того, сравнивая русские тексты «Комедии» между собой, трудно догадаться, что они являются переводами, тем более – переводами одного и того же оригинала. Тексты Пезара и Риссе на их фоне выглядят почти подстрочниками.

Нам представляется, что процитированные русские переводы достаточно красноречиво свидетельствуют о том, что абсолютизировать терцину в качестве краеугольного камня «Комедии», как это делал Е. Эткинд, как минимум очень субъективно, равно как и сводить саму терцину лишь к схеме рифмовки. Тем более что, как показывают современные исследования²⁷, специфика стиха «Комедии» определяется не столько рифмовкой, сколько особенностями распределения стихового материала внутри мини-строфы, каковой некоторые стиховеды считают терцину.

Иначе говоря, она определяется характером синтаксических связей между стихами, использованием приемов, «ускоряющих» или «замедляющих» ритм (например, при помощи разбивающих синтагму вставных элементов), преобладанием подчинительных связей между вторым и третьим стихом. А также известной любовью Данте к придаточным относительным предложениям, придающим его речи характер сентенции, как в следующем примере:

Par. XXIV, 89-90

Apresso uscì de la luce profonda
che li splendeva : «Questa cara gioia
sopra la quale ogne virtù si fonda
onde ti venne?»

(И затем раздалось из глубины света,
Который там сияет: «Эту драгоценность,
На которой основана вся добродетель,
Где ты обрел?»)

(перевод наш. – Е.М.)²⁸

Отстаивая принцип «переводить стихи стихами» как необходимое условие для достижения «эквивалентности» перевода источнику, Эткинд отстаивает ту форму адаптации переводимого текста, которая принята в доминирующей переводческой идеологии его собственной культуры²⁹. Как выясняется при сопоставлении с переводческой практикой других стран, защищаемые им принципы перевода отнюдь не универсальны, а культурно и исторически обусловлены. Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что даже переводы, обладающие высоким коэффициентом «точности» (например, перевод М. Лозинского), конструируют очень «домашние» представления о «Божественной Комедии», рассчитанные в первую очередь на внутреннее потребление и созданные с учетом культурной повестки принимающей системы. Во Франции, где, к слову, переводческая традиция «Комедии» намного богаче (33 перевода только в XIX в.), воспроизведение формальных аспектов перевода (терцина, размер) играет гораздо менее важную роль, чем у русских перевод-

чиков. И это тоже связано с особенностями внутренней культурной ситуации, а именно с начавшимся еще в XIX в. кризисе французского метрического стиха, утратившего доминирующий статус внутри системы французского стихосложения³⁰.

- 1 Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. L.; N.Y., 1995.
- 2 The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an imperialist appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political (*Venuti L. Translation as cultural politics: régimes of domestication in English // Critical Readings in Translation Studies / Ed. M. Baker. L.; N.Y., 2010. P. 68*).
- 3 См., например: «<...> insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today <...>. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations» (*Venuti L. The Translator's Invisibility. P. 20*).
- 4 *Sturrock J. Writing between the lines: the language of translation // Critical Readings in Translation Studies. P. 51–64*.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Dante. Oeuvres complètes / Traduction et comment. par A. Pézard. P., 1965*.
- 7 *Etkind E. Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne, 1982. P. 230*.
- 8 *Hermans T. The Translator's voice in translated narrative // Critical Readings in Translation Studies. P. 195–212*.
- 9 См.: *Berman A. Pour une critique des traductions: John Donne. P., 1995. P. 252*.
- 10 Кроме особо оговоренных случаев, все русские цитаты из «Божественной Комедии» Данте даны в переводе М. Лозинского.
- 11 В начале XVII в. французская Академия отрицала существование глагола: «*Dévoloir* ne s'est point établi dans notre langue; c'est un mot factice qu'il faut éviter» (Цит. по: *Littre. Dictionnaire de la langue française. P., 1863–1872*). Впрочем, сам Литтрэ считал глагол действительно существовавшим: «*L'Académie se trompe; dévoloir n'est pas un mot factice; il est aussi ancien que la langue*» (*Ibid.*). В подтверждение своих слов Литтрэ цитирует тексты Бенуа де Сен-Мора (XII в.), Жана де Мэна (XIII в.) и Фруассара (XIV в.). Согласно с Литтрэ и авторы *Philologie française ou dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire (P., 1831. P. 362)*.
- 12 Теодолinda Баролини пишет о «due canti improntati al mondo cortese, 'Inferno' II e 'Inferno' V» (*Barolini T. Saggio di un nuovo commento alle «Rime» di Dante // Dante: Rivista internazionale di studi danteschi. 2004. N 1. P. 26.*). В

- частности, Баролини устанавливает лексико-тематическую связь между Inf. II и канцонной «*La dispietata mente*», которую относит к юношеским сочинениям Данте из-за присутствия в ней достильновистских элементов – так называемых куртуазных акцентов (*accenti cortesi*). По мнению исследовательницы, ст. 15–16 канцоны, «*cor che tanto v'ama, / poi sol da voi le soccorso attende*», будут резюмированы в Inf. II, 104: «*chè non soccorri quei che t'amo tanto*». Аналогичным образом, по нашему мнению, стихи «*O anima cortese man-toana*» (Inf. II, 58) и «*Or ha bisogno il tuo fedele*» (Inf. II, 98) явно отсылают к куртуазной парадигме любви как рыцарского служения даме.
- 13 См. сонет «*Vedut'ho la lucente*» (VII), v. 6: *occhi lucenti*.
 - 14 См.: *vide uscire*
degli occhi vostri un lume di merzede (XXII)
Io veggio che negli occhi suoi risplende
una virtù d'amor tanto gentile (XXV)
Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore (XXVI)
 - 15 См.: *e 'l vago lume oltra misura ardea*
di quei begli occhi, ch'or ne son si scarsi (XC)
 - 16 В русских переводах эти стильновизмы рискуют не быть прочитанными (по объективным причинам: ни стильновизма, ни куртуазной поэзии русская средневековая литература не знала). *Был взор ее звезде подобен ясной* – так переводит интересующий нас стих М. Лозинский. *Ясная звезда и сияющая звезда* принадлежат к разным ассоциативным рядам и разной топике.
 - 17 Гвиницелли упоминается в сочинениях Данте много раз, всегда в сопровождении выразительных эпитетов: *saggio (Vita nova XX), quell nobile Guido Guinizelli (Convivio IV XX 3), maximus Guido (De vulgari I XV 6), il padre (Purg. XXVI 98)*.
 - 18 См. также в «*Vita Nova*»: *Amore e 'l cor gentil sono una cosa (VN XX, 3)*.
 - 19 См., например, у П. Борса: «<...> основные темы Данте 'стильновиста' уже присутствовали и были подробно разработаны в творчестве Гвидо, в частности в канцоне 'Al cor gentil' и сонетах 'Vedut'ho' и 'Io voglio del ver' <...> Гвиницелли был предшественником стильновистов также в том, что культивировал, параллельно с серьезной любовной лирикой, комико-реалистический регистр <...> кроме того, он передал Кавальканти и Данте фундаментальные теоретические завоевания, такие как интроспекция (*il richiamo al interiorita*) и обращение к философской спекуляции и доктрине, воспринятой не как абстрактный интеллектуализм, а как необходимый инструмент познания» (*Borsa P. La nuova poesia di Guido Guinizelli. Fiesole, 2007; см. сноску 21 на с. 19*). См. также у В. Молета: «<...> очевидно, что между серединой 1270-х и началом 1280-х лирика и природная образность поздней поэзии Гвиницелли уступили первенство напряженной, драматической интроспекции, присущей стиху Кавальканти; очевидно также и то, что Данты испытал влияние каждого из них в определенные моменты своего раннего творчества, подражая сначала

- стилю Кавальканти, а затем переняв некоторые темы, намеченные у Гвиницелли» (*Moleta V. Guinizzelli in Dante. Roma, 1980. P. 9*).
- 20 Дантоведы отмечают, что стилистико-тематические особенности лирических произведений Данте не могут рассматриваться как достаточное основание для уточнения хронологии их написания. Данте, судя по всему, было свойственно ретроспективное обращение к ранее оставленной «манере». К нему в полной мере можно отнести следующее замечание Г. Горни о попытках хронологического упорядочения стихов Г. Гвиницелли: «<...> по моему мнению, методологически неприемлемо всякое диахроническое заключение о поэзии Гвиницелли, которому, как и любому другому эклектичному и полиморфному автору, свойственна идеальная синхрония регистров, и [к которому] применим, хотя бы в теории, принцип обратимости опыта» (*Gorni G. Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti. Firenze, 1989. P. 27*).
- 21 *Picone M. Guinizzelli nel Paradiso // Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento, Atti del Convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002 / A cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron. Padova, 2004. P. 345.*
- 22 В «Canzoniere» Гвиттоне д'Ареццо [<http://www.intratext.com/IXT/ITA1843/>] мы выявили для *cortese* и *cortesia* достаточно высокую для знаменательных слов частоту употребления – 12. Другие часто употребляемые слова: *amor* – 47, *donna* – 46, *gioia* – 27, *cor* – 19, *core* – 17, *amore* – 17, *amar* – 13, *amare* – 12, *piacere* – 10, *onore* – 10, *tormento* – 4, *piacimento* – 2, *mente* – 2, *gentil* – 1, *occhi* – 1. Для сравнения, в «Rime» Данте [http://www.intratext.com/IXT/ITA0878/_FA3.HTM] статистика следующая: *occhi* – 65, *mente* – 33, *gentil* – 23, *piacer* – 16, *gentile* – 11, *piacere* – 9, *cortesia* – 7, *onore* – 6, *cortese* – 4, *tormento* – 3, *gioia* – 2, *piacimento* – 1, *meraviglia* – 1. В «Rime» Г. Кавальканти: *cortesia* – 4, *cortese* – 1, *cortosamente* – 1, *cor/core* – 86, *occhi* – 38, *mente* – 27, *gentil/gentile* – 20, *piacere* – 8, *gioia* – 5, *piacer* – 4, *onore* – 4, *servir* – 4, *piacimento* – 2, *tormento* – 2. У поэтов *stil novo*, как видим, заметно падает частотность употребления *cortesia* и производных от него слов, а также всей лексики, связанной с куртуазной философией любви как рыцарского служения даме. В то же время взлетает вверх частота использования таких ключевых для стильновизма слов, как *mente*, *gentil*, *occhi*. Любопытно, что данная статистика отражает идейные различия в концепциях любви у Данте и Кавальканти. Иррациональная губительная страсть, какой мыслит любовь Кавальканти, объясняет то, что на лексическом уровне *сердце*, *core* встречается почти в три раза чаще, чем *разум*, *mente*. Данте, несмотря на неоднозначность некоторых его высказываний о природе любовного чувства, в «Комедии», как известно, осудил тех, «che la ragion sommettono al talento» (Inf. V, 39), «кто предал разум власти вождельный».
- 23 См. об этом: *Trovato M. Dante's poetics of «Honestum». The difference: «parlare onesto» and «parola ornate» // Quaderni d'italianistica. Vol. XVII. N 2. 1996. P. 5–35.*
- 24 Курсив мой. – Е.М.
- 25 *Etkind E. Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne, 1982.*
- 26 Тем не менее в рецензии на перевод В. Маранцмана М.Л. Гаспаров особо отмечает высокую степень его точности. По подсчетам Гаспарова, коэффициенты точности и вольности перевода для песни I «Ада» у Маранцмана составляют 77 и 33%, для песни XXX – 79 и 28%. «Другими словами, – пишет Гаспаров, – можно с уверенностью сказать, что новый перевод ровно настолько же точен, как старый (М. Лозинского. – Е.М.)» (*Данте Алигьери. Божественная Комедия: Ад. Чистилище. Рай / Пер. с итальянского В. Маранцмана. СПб., 2006. С. 8*). Отметим, что 77–79% точности – это очень высокий показатель для перевода такой твердой формы, как терцина. Впрочем, наши собственные подсчеты, осуществленные на материале шести песен «Ада» (V, X, XV, XX, XV, XXX), выявили другую картину: Лозинский – 49,3 и 32,7%, Маранцман – 42,3 и 41,8%. Согласно нашим данным, коэффициенты точности и вольности у Маранцмана почти одинаковы, что не позволяет говорить о том, что его перевод «ровно настолько же точен, как старый».
- 27 *Beltrami P. Metrica, poetica, metrica dantesca. Pisa, 1981.*
- 28 См. у Лозинского: «Опять, вещая, голос издала / глубь света: “Этот бисер всех дороже, / Рождающий все добрые дела, / Где ты обрел?”».
- 29 С известной долей условности обозначим ее «русская и советская школа перевода». Речь идет именно о доминирующем подходе к переводу, потому что «русская школа перевода» сама по себе явление тоже неоднородное.
- 30 См. об этом нашу статью «“Un art en crise” (1982) Е. Эткинды и вопросы поэтического перевода: к 30-летию выхода книги» (Вестник МГУ. Серия 22: Теория перевода. Москва, 2012. № 3. С. 16–25).

А.Л. Доброхотов

ТЕКТОНИКА ФИЛЬМОВ ХИЧКОКА В СВЕТЕ МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

ОДНИМ ИЗ ПОУЧИТЕЛЬНЫХ цивилизационных сюжетов модернитета являются сложные взаимоотношения рассудка и воображения в период от позднего Просвещения до современности. В этих отношениях – как в зеркале – отражается характер культуры Нового времени, рожденной рационалистической революцией, но пронизанной цепью контрреволюций, в ходе которых выработывались новые парадигмы Разума. В качестве конкретного казуса этой борьбы здесь рассматривается художественная и идейная морфология фильмов Альфреда Хичкока, которые дают изобретательный урок выживания рационализма и свободолюбия в несвободном мире. Хичкок, как представляется, строил свою поэтику, сознательно обращаясь к опыту позднего Просвещения и его диалога с романтизмом. Ансамбль идейно-эстетических форм и авторские способы его создания, взятые как иллюстрация высказанного выше тезиса – главный предмет данной работы.

Хичкок принадлежал поколению художников, которые, сформировавшись в 1920-е годы, пережили несколько волн культурных кризисов и две мировые войны, однако нередко разными путями приходили не к отчаянию, а к возрождению классических ценностей. Он представляет собой именно такой тип художника, опирающегося на классические европейские идеалы и выражающего их изощренными художественными средствами. Давно ушел в прошлое медийный образ Хичкока как виртуозного маэстро массовой культуры, который создавал фильмы ужаса и «саспенса». Теперь он воспринимается как «последний классик в этом художественном поколении» (Делёз); как – по выражению Э. Ромера и К. Шаброля – «один из самых великих за всю историю кино изобретателей формы». Для того чтобы понять специфику этой формы, надо задать Хичкоку хрестоматийный вопрос русских формалистов: «как это сделано?» Если

присмотреться к его фильмам, можно увидеть «игру в бисер» такого уровня, который превращает кино в настоящую философию символических форм. Для описания этого мира идеально подходит проповедская морфология волшебной сказки со всеми ее акциями и героями. Что и понятно: по сути мы имеем дело именно с волшебной сказкой, которая спрятана за реалистичной фактурой современности. И хотя разглядеть ее сквозь эту оболочку труднее, чем в случае с готическим романом или романтическими фабулами (дальними родственниками поэтики Хичкока), черты ее без труда узнаются, благодаря легкости, с которой режиссер часто пренебрегает внешним правдоподобием, никогда при этом не изменяя внутренней логике фильма. Для культурологического анализа искусство Хичкока притягательно еще и тем, что его фильмы рождены не стихийным вдохновением, а инженерным расчетом мастера, знающего, как действуют культурные формы и как они собираются в сложные ансамбли. Другими словами, мы имеем дело с авторской версией культурфилософии и ее практическим применением.

Первое, что замечает зритель, накопивший опыт погружения в кино великого мастера – устойчивое ядро мотивов и концептов, которые составляют субстрат художественного мира Хичкока. Эта более или менее инвариантная основа играет роль образно-смысловой матрицы, которая воспроизводится с рискованным постоянством. Но то, как на основу накладываются – слой за слоем – изобретательно сотканые слои сообщений и символов, делает каждый фильм новым феноменом. Главная тема фильмов Хичкока, сюжетная платформа, которую он постоянно разнообразил и развивал, – это рассказ о том, как человека принимают (по ошибке или по злой воле) не за того, кто он есть, из чего проистекают преследование «без вины виноватого», его бегство и сопротивление. Возможность внезапно и беспричинно выпасть из мира нормальных людей, оказаться ненавидимым, преследуемым, нести на себе чужую вину становится у Хичкока психологическим и сюжетообразующим лейтмотивом всего творчества, а бегство – аналогом пути как инициации героя в мифологии и романе воспитания. Зачастую убегающий «не тот человек» в некий момент перестает понимать преследование как

совпадение случайностей и берет какую-то часть вины на себя, подобно протагонистам греческой трагедии.

Кинокосмос Хичкока устроен как видимое пространство, заполненное привычными явлениями и процессами, происходящими на фоне двух невидимых и глубоко проникающих друг в друга «силовых полей» добра и зла. Эти две силы действуют почти безлично, с неумолимостью античной судьбы. И хотя у Хичкока не бывает этических двусмысленностей (в чем он отнюдь не типичен для искусства XX в.), эстетически оппозиция добра и зла выглядит нетривиально. В монолите добра всегда есть еле видимые мелкие трещинки, сквозь которые в него проникает зло, начиная свою неумолимую экспансию. Но и машина зла может давать сбой: в любом захваченном им пространстве есть «щели», которые позволяют при определенных условиях вырваться на свободу. Зло в мире Хичкока очень материализовано и часто сконцентрировано в устройстве внешней среды, вещей, интерьеров. Хичкок рисует плотный, жесткий, инертный мир, который представляет из себя лабиринт, ловушку, готовую схлопнуться и задавить человека. Но механизм этого схлопывания включается всегда не случайно. Осторожными штрихами режиссер обычно показывает, что изначально была какая-то моральная проблема, небольшая ошибка, незаметный проступок: как правило – не преступление, а всего лишь небольшой шаг в сторону от добра, запустивший механизм, который похож надвигающиеся стены комнаты или приближающийся маятник из рассказов Эдгара По, любимого автора и в каком-то смысле учителя Хичкока. Зло в его фильмах напоминает мрачный дом, но в нем есть окна, двери, которые иногда даже не закрыты: их надо найти.

Так же, как механизм зла, механизм спасения у Хичкока часто запускается маленькими добрыми делами или незаметным выбором, когда человек хотя бы чуть-чуть отступает от зла. Это – специфично хичкоковский «минималистский» подход к морали, которая в этом мире, как кажется, уже проиграла схватку, но достаточно небольшого импульса, чтобы она вновь показала свою силу. В конечном счете внимательный зритель обнаруживает у мэтра модернизма жесткую, классическую, традиционную мораль: истина, добро, красота, которым на помощь (когда злу уда-

ется размыть их однозначность) приходят вера, надежда, любовь. Изредка Хичкок говорит это чуть ли не прямым текстом, обычно – художественными средствами, но никаких колебаний и сомнений в самой аксиологии мы у него не найдем. Столь же имманентны его миру и религиозные ценности. Хичкок не раз заявлял, что он добрый католик, церковный человек, но религиозные темы в его фильмах, в отличие от моральных, не столь очевидны и требуют «декодировки».

Одна из особенностей поэтики Хичкока – довольно странная, надо сказать, – заключается в том, что многие его символы, эмблемы и формулы глубоко спрятаны на сублиминальном, практически недоступном для восприятия уровне. Не только нормальный кинозритель, но и внимательный кинокритик их обычно не видит. Обнаруживаются они только при помощи подробного анализа или, может быть, с подсказками самого автора. Создается впечатление, что он помечал какие-то темы для себя, не надеясь, что их увидят и прочтут, хотя сейчас, когда его фильмы проанализированы покадрово армией исследователей и, кажется, тайн не осталось, мы понимаем, что эта невидимая символика создает действенное эмоциональное поле, пронизанное суггестивной энергией. В то же время видимые символы Хичкока – нарочито просты и часто взяты из естественной материальной среды сюжетного действия. Это скорее знаки, прямолинейные аллегории, иногда просто эмблемы, которые, правда, становятся многозначными в контексте фильма¹. Такие фронтальные, «бьющие в лоб» метафоры позволяют, как и пресловутый саспенс, сразу включать зрителя в понятное ему действие, но в то же время они ведут за собой цепочку смыслов, которые зрителю «позволено» не заметить. Таким образом эти сообщения загружаются в его подсознание с минимальным сопротивлением, но с сохранившимся эффектом воздействия. Кроме того, символизм Хичкока усложнен своеобразной манерой работы с любимыми образами и символами: первичными для мастера являются именно «картинки», с которым он на все лады играет, а смыслы их могут быть не только разными, но и прямо противоположными. Скажем, циклическое движение может означать зло, тупик, опасность, но также и – собранность, солидарность, защиту.

В числе основных принципов тектоники фильмов Хичкока – сосуществование вместе с главной фабулой параллельных тематических линий (своего рода *инфрафабул*), которые ведут рассказ о предметах весьма далеких от реальных экранных событий, зачастую – метафизических, но сплетающихся в единую сюжетную ткань с главной темой. Эти «подводные течения» время от времени выходят на поверхность, образуя с фактическим повествованием точки особого смыслового напряжения. Например, в фильме 1959 г. «К северу через северо-запад» вместе с рассказом о преследовании героя развиваются как минимум четыре темы: борьба двух мощных спецслужб (в каком-то смысле – двух режиссерских школ), размывающая грань между добром и злом; превращение человека из пустышки в личность; механизм создания и разоблачения иллюзий; любовь как сила, неподконтрольная манипуляциям; символическая топология пространства (особенно архитектурно-эстетического). В узловых точках фильма эти темы собираются вместе и усиливают друг друга. Так, в финале мощный семантический резонанс возникает, когда все антагонисты сталкиваются в пространстве между двумя архитектурными полюсами: памятниками горы Рашмор и особняком в стиле Райта, и вместе с реальной борьбой осуществляются обильные интеракции вещей, символов и тем, рассеянных по всему фильму. Разумеется, эти идеи и повествовательные приемы не вошли бы в золотой фонд кинематографа без феноменального совершенства хичкоковской оптики. Архитектура образов, геометрия кадра, монтаж, впитавший находки немецкого экспрессионизма и советской школы, изощренная графичность «картинки», особый портретный стиль крупных планов, – все это сообщает визуальности фильмов Хичкока неотразимую гипнотическую силу.

Вводный обзор поэтики Хичкока уже показывает, что мы имеем дело с морфологией культуры, явленной в творческой практике. Рассмотрение конкретных казусов должно подкрепить этот тезис. Представленный ниже разбор двух фильмов не является собственно киноведческим анализом; его цель – в выявлении того режиссерского чувства формы, которое имплицитно содержит определенную картину мира и правила, по которым

создается его художественная архитектура. Особое внимание в этой статье направлено на осуществленную Хичкоком конвокацию разнородных элементов кинопоэтики. Несомненно, фундаментом этой архитектуры является визуальный ряд фильма, но данное исследование сфокусировано на аудиоряде и музыкальных элементах в частности.

В фильме «Убийство!» (1930) творческий метод Хичкока хорошо высвечен его работой с киноакустикой. Следует заметить, что приход звука в кино стал драматическим испытанием для уже сложившейся визуальной поэтики кинематографа. Хичкок – создатель «Шантажа», первого английского звукового фильма – так оценил это событие: «Немое кино – самая чистая форма кинематографа. Ему, конечно, не хватает звука человеческого голоса и шумов. Но их добавление не искупило тех необратимых последствий, которые повлекло за собой. Если ранее не хватало одного только звука, то с его введением мы лишились всех достижений, завоеванных чистым кинематографом. <...> К сожалению, с появлением звука кино мгновенно приобрело театральную форму. Подвижность камеры не меняет дела. Камера движется туда-сюда, но театральность не исчезает. Вместе с утратой кинематографического стиля пропала и фантазия»².

Ответы на этот неожиданный вызов киноискусству со стороны его же собственной техники были весьма разнообразны: в отношении музыки чаще всего встречалась попытка сделать ее комментирующим фоном и эмоциональным суфлером для зрителя. Хичкок (подобно Эйзенштейну) предлагает более трудный путь: понимание звука (и музыки) как самостоятельного измерения, не только дополняющего и углубляющего оптику, но иногда даже взаимодействующего с видеорядом по принципу контрапункта. Развивая это направление на протяжении всего своего творчества, Хичкок создает настоящий акустический кинокосмос, используя все возможные эффекты звука. Это – музыка (закадровая и внутрикадровая), музыкальная символика и семантика (включая социальные и экзистенциальные функции музыки); голоса с их экспрессией, интонациями, ритмами и фонетикой; шумы; тишина. Во многих случаях он оказывается первооткрывателем того или иного эффекта. Фильм «Убийство!» – один из первых звуковых



фильмов Британии – уже дает богатую презентацию этого творческого метода.

Для понимания музыкального «текста» необходимо кратко воспроизвести фабулу фильма. Актрису драматического театра Диану Баринг обнаруживают в полной прострации рядом с трупом

ее коллеги Эдны, с которой она враждовала.

Здесь же – окровавленная кочерга и пустая бутылка бренди. Присяжные приговаривают Диану к смерти, не сомневаясь в ее виновности; сама же она утверждает, что почти ничего не помнит. Один из присяжных – знаменитый актер сэр Джон Менье, подписавшийся под приговором, – все же начинает сомневаться в своей правоте и предпринимает собственное расследование. Его метод – реконструкция событий через театрализацию событий: ключом становится шекспировское понимание жизни как театра. В помощники сэр Джон берет незадачливого актера Теда Маркхэма и его жену. Постепенно, благодаря проницательности и актерской изобретательности сэра Джона (вкупе со счастливыми случайностями) складывается истинная картина преступления. Подозрение падает на актера труппы Хэндела Фэйна. Сэр Джон проводит решающий театральнo-следственный эксперимент: Фэйну дают прочесть фрагмент пьесы, где описывается предполагаемое убийство, и преступник выдает себя эмоциональными реакциями. В финальной сцене разоблаченный Фэйн (успевший сменить театр на цирковую арену) вешается на трапедии. Сэра Джона и Диану соединяют нежные чувства и совместная игра в спектакле.

Попытаемся определить основные модусы присутствия музыки в этом фильме.

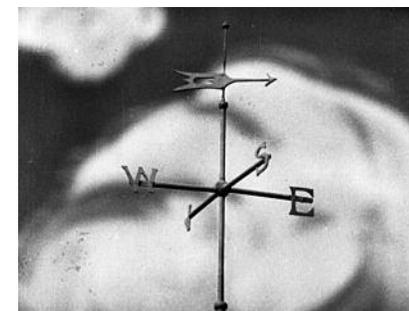
1) Классическая музыка как символический текст.

Начальные титры фильма сопровождаются тремя звуковыми символами: первый – бой башенных часов; два других – из Пятой

симфонии Бетховена: знаменитый «мотив судьбы» из первой части и контаминированная с ним маршеобразная «стучащая» тема из начала второй части. Музыка сменяется какофонией уличного гама (обитатели проснулись от громкого стука в дверь и последовавшего за ним крика). Звук стучащего дверного кольца повторяет вторую мелодическую фигуру симфонии и в то же время «рифмуется» с начальным боем часов. Таким образом задан музыкальный эпиграф фильма: судьба «стучится в дверь», ее поступательный ритм немолчим и равнодушно-беспощаден, как бой курантов.

Однако в середине киноленты, когда в борьбе сэра Джона с фатумом намечается поворот в пользу несправедливо обвиненной, эпизод со стуком в дверь кратко повторяется: сначала стук опять воспроизводит бетховенский ритм, но затем вдруг расплывается, теряет и энергию, и сходство с музыкой. Это уже эпиграф ко второй части фильма: судьба постепенно теряет власть над жертвой. С этим указанием на перелом согласуются и две визуальные «рифмы»: кадры с колеблющимся флюгером и плавно исчезающей тенью от виселицы.

Циркулярное движение флюгера и петля виселицы отсылают к символу в начале



фильма: к неподвижному циферблату с неуклонным движением стрелок. В конце же фильма акцентированные кадры с петлей и качающейся трапецией означают перемещение кары от Дианы к преступнику.

Второе обращение к классической музыке – это эвокация Вагнера (00:33:02 – 00:38:40)³. Сэр Джон бреется у зеркала, прихлебывает бренди-коктейль и размышляет о своем участии в суде присяжных. Увертюра к «Тристану и Изольде» сопровождает поворот героя от сомнений к решению спасти невиновную девушку-актрису. Параллельно разворачивается внутренний монолог героя (первый в истории кино), дополненный оптическим символом зеркала (рефлексия), опасным мельканием бритвы у лица (грядущая казнь Дианы) и ассоциативным рассуждением о том, что подозреваемая не могла опустошить бутылку бренди на месте преступления, поскольку была трезвой. Любовь, смерть и волшебный напиток, зашифрованные в

музыке, вполне соответствуют содержанию мыслей героя. Но кроме семантического сопряжения, мы сталкиваемся с чисто музыкальной «полемикой» Вагнера и Бетховена. Победным ритмам безличной «справедливости» противопоставляется вопрошание и проникновенный лиризм.

Музыка Вагнера задает другое временное измерение, выводит ход событий из замкнутого пространства необходимости в открытое пространство возможного. «Бесконечная мелодия» оперы корреспондирует с пришедшим к герою осознанием того, что суд еще не закон-



чен, что он, по большому счету, длится. (Сэр Джон говорит: «The trial is not over, by a hell of a long way».) Джек Салливан, автор наиболее обстоятельного исследования о роли музыки в фильмах Хичкока, пишет: «Вместо ослепления – что обычно и приносит с собой любовь – это высвобождение страсти приводит его к ошеломительной истине, вынуждающей увидеть Диану в ярком свете: и юридически, и эротически. Поднимая бокал точно в тот момент, когда вагнеровские струнные взмывают к своей утонченной, гармонически неразрешенной кульминации, он вспоминает, с какой непреклонностью Диана утверждает, что не пила инкриминируемое ей бренди, хотя при этом не уверена, что не совершила убийство»⁴. Хичкок позже возвращается к этому нарративному приему в своем шедевре «Вертиго», но – как отмечают исследователи – одни и те же символы редко наделены у него одинаковым смыслом. Темы «Тристана» сопровождают теперь рассказ о гибельной силе демонической любовной одержимости. Хотя и здесь Вагнер функционально будет противопоставлен венской классике: Моцарт, звучащий в психиатрической клинике как терапевтическое средство, означает заключение в ловушке, тогда как Вагнер – фатальное, но все же – освобождение. Еще пример – фильм «Веревка», в котором «Вечное движение» Пуленка, исполняемое одним из злодеев, символизирует, видимо, попытку вырваться из замкнутого (в прямом и переносном смысле) преступлением пространства.

Стоит заметить, что для 1930-х годов визуально-музыкальная конструкция «Убийства» была еще и головоломной технической задачей. Вот как описывает сложности, с которыми пришлось столкнуться во время работы, сам Хичкок: «В этом фильме нам предстояло раскрыть внутренние мотивы поведения героя, а так как я терпеть не могу вводить лишних, необязательных персонажей и эпизоды, то пришлось прибегнуть к монологу в виде потока сознания. В кино это было в ту пору неслыханным, хотя в театре этой новинке сотни лет, она появилась еще при Шекспире. Этот замысел мы воплотили с помощью новейшей звукотехники. <...> В студии, позади декорации ванной комнаты располагался оркестр из тридцати человек. Звук ведь записывался тогда синхронно, в момент съемки, прямо на площадке»⁵.

2) Музыка как метафора.

В ряде случаев музыка представляет собой акустическую метафору, которая выражает дополнительное или параллельное содержание. Так, за драматичным и глубоким «вагнеровским» эпизодом следует несколько пародийная сцена получения уволенным актером Тедом Маркхэмом приглашения от сэра Джона (00:38:53 – 00:41:33). В комнатухе актера толкуются он, жена и служанка, а на фортепиано мучительно фальшиво играет дочка. (Оператор при довольно подвижной камере ухитрился ни разу не показать ее лица.) Игру никто не слушает, отец благодушно обозначает ритм столовым ножом, в хаотичном разговоре комично соединяются растерянность и имитация самоуважения. Музыка здесь лаконично выражает ситуацию: бессмысленность, фальшь, снобизм, декоративное соблюдение «прилично-го» хабитуса.

В эпизоде самоубийства преступника (01:30:27 – 01:35:31) музыкальная метафора оказывается более сложной. Само перенесение действие из театрального локуса в более маргинальный цирковой дает эффект остранения. (Современный зритель может даже ощутить легкое веяние атмосферы фильмов Феллини.) Этим достигается смягчение образа злодея, и в оценку его поведения привносится некоторая неоднозначность.

Как выясняется в финале, Фэйн убил актрису, чтобы та не раскрыла Диане, в которую он был влюблен, его «страшную» тайну: он полукровка (half-caste), и в нем течет индийская кровь. Фэйн – человек, которого загоняют в угол обстоятельства и предрассудки, он – вытесняемый из этого мира «другой» (что

также осторожно подчеркивается его некоторой женственностью и странной склонностью к травести). Нельзя сказать, что Хичкок откровенно ему сочувствует, но он позволяет это делать зрителям. Кроме прочего, фильм говорит о поединке двух артистов; их профес-



сиональное мастерство становится своего рода оружием⁶. И Хичкок во всяком случае оставляет преступнику его театральное достоинство. Музыка здесь становится важным дополнительным источником художественного послания.



Сцена самоубийства дана в своеобразной музыкальной рамке. До и после звучит бравурная цирковая музыка, соответствующая шумной возбужденной толпе. Во время исполнения Фэйном акробатического трюка меланхолично звучит лирический вальс. Сразу после самоубийства дирижер энергично приказывает цирковому оркестру играть, чтобы успокоить толпу и создать «звуковую завесу». (Поздним фильмам Хичкока также свойственна двусмысленность использования музыки: и как силы, раскрывающей правду, и — создающей покрывало эмоциональной иллюзии или даже фальшивой декорации.) В финале – когда сэр Джон и Диана оказываются на театральной сцене – звучит шумная оптимистичная музыка, воспринимаемая в духе всей концовки, которая виртуозно подана режиссером с легкой ироничностью.

Таким образом, эмоционально искренней личностной музыкой эпизода оказывается именно вальс, сопровождающий смерть Фэйна. Визуальным соответствием вальса – метафоры жизненного тупика и краха – оказывается ритмичное качание трапеции, вращение тела акробата и – затем – покачивающаяся веревка с трупом. В фильмах Хичкока циклические движения обычно символизируют тупик, ловушку, источник зла. Здесь, кроме того, мы сталкиваемся с лейтмотивом фильма – качанием маятника, символизирующего неумоли-



мость рока. Бой часов и «удары» Пятой симфонии начинают эстафету символов, которая продолжается монотонно расхаживающей надзирательницей в «тюремной» сцене и заканчивается висельником. В «Убийстве», однако, вальс не только входит в эту цепочку циклических символов, но и оказывается эмоциональным прорывом к сочувствию, избавляющим образ Фэйна от плоской однозначности. Надо отдать должное композитору фильма Джону Рейндерсу (John Reunders)⁷: он оказался в рискованном соседстве с классиками, но выполнил задачу, поставленную режиссером.

3) Семантика музыкальных жанров.

Нередко у Хичкока за видимым сюжетом скрывается невидимый: рассказ не о событиях, а об идейных или культурных мирах. В «Убийстве!» скрытая тема – это театр⁸. Но и музыка здесь не обойдена вниманием режиссера. Неявным предметом рефлексии становится диалог (или даже противостояние) жанров. Симфония предстает в качестве носителя безличной и беспощадной логики событий; опера символизирует собой встречу музыкальной стихии с разумным и волевым человеческим началом; вальс – эмблему губительного тупика субъективности. Увертюра к «Тристану» воспринимается прежде всего как симфонический фрагмент, в целом не репрезентирующий жанр оперы; и что важно, голосом, естественно входящим в поток музыки, оказывается «внутренний монолог» героя. Судьба бетховенскими звуками постучалась в его дверь, и он открыл ее, выйдя из клаустрофобического пространства фатума в вагнерианскую длительность. Театральность оперы оказалась родной средой для сэра Джона – актера и режиссера, более того – сделала его эмоционально и умственно «зрячим», тогда как реалии жизни и ее автоматизм – ослепили.

А. Зупанчич выделяет в легенде о Тристане и Изольде три момента, которые проясняют отношения между Дианой и сэром Джоном: 1. «Механически» вызванная приворотным зельем любовь. 2. Недоступность Изольды – женщины из «другого мира», невесты короля Марка – для Тристана. 3. Возможность соединения с ней только посредством ее «подобия» – Изольды

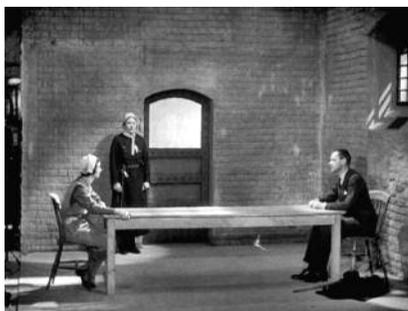
Белорукой. Зупанчич полагает, что в соответствии с той же парадигмой выстраиваются взаимоотношения между обвиненной актрисой и сэром Джоном, который влюбляется в героиню тогда, когда начинает «театрализовать» ее историю. Она недоступна для него, поскольку отделена и невысоким статусом в мире театра, и статусом приговоренной к смерти преступницы. Соединиться с нею он может лишь тогда, когда создает ее театрального двойника – Диану из «пьесы», которую конструирует своим расследованием⁹. Однако Зупанчич не раскрывает тему «зелья», каковым оказывается именно драматическая составляющая оперной музыки. Прелюдия к «Тристану» играет роль своего рода «среднего термина» силлогизма, который соединяет эмоциональный горизонт, раскрывшийся сэру Джону, и личность Дианы, «перереформатированную» в персонаж мира искусства.

4) Музыка как идеологема.

Основной концепт фильма: театр и жизнь в их конфликте и союзе. В эпизоде заключения делового союза сэра Джона и Маркхэма, главный герой произносит монолог, раскрывающий суть его метода. «У нас как артистов – две функции: мы пользуемся жизнью, чтобы создать искусство, и мы используем искусство, чтобы... как бы это сказать – критиковать жизнь. [...] Но всегда ли мы выполняем обе эти функции? Не слишком ли мы заняты жизнью для целей искусства, забывая другую функцию?» (00:42:06 – 00:42:45). Сэр Джон предлагает на вызов жизни отвечать «вызовом актера» (call in the actor) с его умением прочесть невидимый сценарий событий. Собственно, с этой же целью Хичкоком в фильме «вызвана» музыка и вообще – звуковой строй картины. Музыка, как уже отмечалось, в равной мере способна и к раскрытию истины, и к ее сокрытию. Если уметь ее слушать, она так же высветит внутреннюю историю событий, как и театрализация.

5) Маркировка социального пространства акустикой.

В фильме изобильно представлены и звучащие пространства (улица, помещение суда, квартиры, кабинет, театр, цирк), и мол-



чащие (место преступления, тюрьма). Хичкок дает хорошо обдуманную акустическую характеристику этих пространств. Кабинет сэра Джона – это место сценической речи, предельно насыщенной смыслом и звучащей на фоне тишины. Звуковая семантика публичных пространств – это шумовая завеса истины, не исключая, впрочем, возможности расслышать в шуме нечто важное. Особый эффект производят молчание локусы. Так, место преступления – это пространство оцепенения и полной тишины, подчеркнутой медленным движением камеры, остановленной на орудии убийства. Тюрьма мастерски представлена как место гробовой тишины, которая подчеркнута не только ритмичными движениями фигур и теней, но и – парадоксально – голосами, которые скованы средой тишины.



б) Музыкально-ритмический аспект голосов.

Самостоятельным элементом акустики фильма являются человеческие голоса: а) женский голос изначально подан как улика (ложная, как выясняется со временем), и рассуждения о голосе проходят через весь фильм; б) женственный голос преступника оказывается уликой, но также – неоднозначной характеристикой, говорящей и о двуличности злодея, и о его инокуль-

турности (Восток), и о душевной хрупкости; в) голос судьи за кадром в сцене суда присяжных дает впечатляющий эффект отчуждения: голос-невидимка подчеркивает бездушие судебной машины; г) взволнованный и одновременно задумчивый внутренний голос героя в «вагнерианской» сцене позволяет изобразить достоверный «поток сознания»; д) мелодичная скороговорка – эмоциональная, искренняя, фрагментарная, но при всем этом всегда артистичная – рисует более полный и точный психологический портрет героини, чем тривиальное содержание ее речи; е) само название фильма с его восклицательным знаком – это не номинирующее существительное, а голос-восклицание.

7) Антимузыка.

Хичкок виртуозно и с большим семантическим разнообразием использует полярные музыкальные акустические эффекты: шумы, крики, техногенные звуки, перкуссионные элементы, фальшивую игру. Как правило, они играют роль смыслового акцента и своеобразной «пунктуации» фильма. Особый случай (но весьма характерный для эстетики и поэтики Хичкока) – это истина, спрятанная в шуме. Шум толпы как ложь и хаос – достаточно тривиальная метафора. Но зачастую Хичкок сценами шума призывает зрителя к терпеливому вниманию. В «Убийстве!» такая сцена – гвалт детворы и их тараторящей мамы вокруг проснувшегося сэра Джона (01:04:18 – 01:07:46). Необходимость переночевать в доме полицейского (не слишком убедительно мотивированная в сценарии) и смиренное общение героя с шумной, но милой ордой, позволили ему расслышать в потоке слов ключевую для расследования информацию. Хичкоковский императив, проходящий через все его картины: «Умей смотреть и слушать!» Absurdus буквально означает «неблагозвучие»; Хичкок же любит играть с неожиданными инверсиями музыки и сумбура. А в борьбе с абсурдом едва ли не решающим «оружием» оказывается умение расслышать музыку.

В фильме «Человек, который знал слишком много» (1956) конвокация оптики и акустики в образной системе осуществляется на более глубоком уровне, поскольку спасительной силой в этом случае является не театр, а музыка (точнее – песня).

Синopsis фильма таков: американская семья – доктор Бенджамин МакКенна, его жена Джо (в прошлом оперная певица) и сын Хэнк – отдыхает в Маракеше, где они вроде бы случайно знакомятся с общительным французом Луи Бернаром и пожилой супружеской четой Дрейтонов из Англии. Во время прогулки смертельно раненный араб (переодетый Бернар), бросается к доктору и шепчет, что скоро в лондонском Альберт-холле будет совершено убийство. Доктор не может обратиться в полицию: Дрейтоны похищают его сына и вынуждают его молчать. Супруги перед дилеммой – найти сына или предотвратить убийство. В ходе серии лондонских приключений выясняется, что в Альберт-холле во время исполнения кантаты «Грозные облака» должны застрелить знатного политика из Швейцарии. Выстрел должен совпасть с ударом тарелок – с кульминацией кантаты. Джо наблюдает за событиями, но не может вмешаться из-за сына. В решающий момент ее крик ужаса срывает покушение. Затем, проникнув в посольство Швейцарии, где спрятались похитители с ее сыном, она громко исполняет для гостей песню, на которую свистом откликнулся спрятанный сын. Отец вырывает его у преступников. (В нашем случае можно уклониться от традиционного сравнения этого фильма с одноименным фильмом 1934 г. Несмотря на схожесть фабулы и одинаково важную роль музыки, это два разных фильма.)

Как всегда у Хичкока, в сюжетной оболочке присутствуют скрытые темы. Здесь их по крайней мере две: 1) столкновение различных музыкальных миров, несущих в себе злую магию или, напротив, спасительную силу и 2) преодоление семейного диссонанса, возникшего из-за того, что муж-врач не понимает художественных устремлений жены-певицы, несколько опечаленной и недостатком внимания со стороны мужа. Конфликт лишь намечен легким пунктиром, но именно из-за него, в соответствии с хичкоковской метафизикой зла, вокруг супругов сгущается атмосфера зла, и они попадают в лапы заговорщиков. Интересно строение вводного эпизода фильма, который, как это часто бывает у Хичкока, является своеобразной киноувертюрой, эпиграфом, в котором намечены основные темы. Название фильма отсылает нас к циклу рассказов Честертона, лейтмотив

которых – несвязанность политики моралью. Титры идут на фоне исполняемой оркестром кантаты «Грозные облака». Эта тревожная многозвучная романтическая музыка будет далее символом фатальной необходимости (вкупе с картинами хора и оркестра).

Титры завершаются ударом тарелок и фразой «Рассказ о том, как один удар тарелок перевернул жизнь одной американской семьи», произнесенной с интонациями циркового шталмейстера, что на секунду вносит в патетичную музыку вроде бы неуместную, но потом повторяющуюся тему балагана. Впрочем, тарелки (cymbals) паронимичны слову символ (symbol), и это дает микрорассказку зрителю. Далее начинается сцена в автобусе, которая незаметно сомкнута с предыдущей. Дж. Салливан пишет: «Тарелки продолжают звучать в следующей сцене, превращаясь в шум автобуса. Скоро этот звук перевернет жизнь героев, но сейчас он – сублиминальное шипение. Как отметил Хичкок в указаниях по вводной части фильма, “в самом начале звон тарелок надо перенести в ноющий звук покрышек на дороге”. Благодаря этому тончайшему звуковому монтажу, слушатели уже подготовлены к тому, что произойдет»¹⁰.

Зрительно колесо в какой-то момент расположено так же, как тарелки в руках музыканта. Следующий кадр дает нам оптический эпиграф: ребенок между чинно сидя-





щими родителями обозначает центр, вокруг которого будет вращаться все действие; мусульманки с закрытыми лицами символизируют загадочный и чужой Восток, надпись на заднем стекле «аварийный выход» подсказывает, что

лучше бы повернуть назад.

Последующие диалоги и эпизод с нечаянно сдернутым покрывалом сообщают нам, что «это не настоящая Африка. Это французское Марокко»; что «мусульманская религия не допускает случайностей»; что американцы скептически относятся к обычаям Востока (и зря, как мы скоро узнаем); что мальчик ближе к матери, чем к отцу (он знает ее настоящее имя); что отец освободил Африку во время войны и работал в Касабланке. Наконец мы узнаем, что вся сцена могла быть подстроенной Бернардом и что Джо весьма встревожена: «Ты не знаешь об этом человеке ничего, зато он знает о тебе всё». Эта цепочка символических сигналов – эмбрион всех будущих событий. В один узел связаны музыка, судьба, восточный фатализм и коллективизм, циклическое движение, круг, хитрая манипуляция. В другой – семейная солидарность (со своими проблемами), культурная солидарность (с французом), сорванная с истины вуаль, мужчина-воин (Бенджамин), мужчина-разведчик (Бернард), женщина, которая видит чуть больше, чем мужчины. Но есть элементы, общие обеим группам. Бернард – это друг, но он также включен в сложные интриги, в которые впутывает семью МакКенна. Музыка – знак судьбы, а позже даже – инструмент насилия. Но она же и союзник. Касабланка – это аллюзия на культовый фильм, в котором песня соединяет героев. Точно так же, как в этом фильме. Что касается мотива знания, то он постоянно меняет знак и семантическую окраску, присутствуя и в силах добра, и в силах зла.

Такое же символическое сгущение мы находим в эпизоде подготовки к обеду в восточном ресторане. П. Боницер детально описывает структуру сцены, отмечая ее зеркальность и парность, центром которой оказывается ребенок¹¹. Здесь впервые круговое движение фатума (тарелки, колеса, пластинка с записью кантаты) получает оппозицию – круговое движение вальса, который танцует мать с сыном. Это движение как бы изолирует их от опасного силового поля зла, которое прочерчено парными линейными связями врагов и друзей. Здесь же впервые звучит песня «Que Sera, Sera», которая спасет героев в финале. Сама по себе песня имеет любопытную историю, и ее появление в фильме не было случайным выбором режиссера, которому авторы (Дж. Ливингстон и Р. Эванс) предложили несколько вариантов¹². Рефрен песни: «Будь, что будет»¹³, хотя вряд ли в контексте фильма это – призыв к безличной покорности. Речь, скорее, о способности прислушаться к голосу судьбы, обращенному лично к тебе. Ливингстон встретил фразу «Che sarà sarà» на искаженном испанском в фильме Манкевича «Босоногая графиня» и преобразовал ее в название своей песни. Но интересно, что в литературный контекст ее ввел Марло в своем «Докторе Фаустусе» (акт 1, сцена 1), где есть строчка «Che sera, sera / What will be, shall be». Для Хичкока – знатока английской литературы – это могло иметь значение. Песня «Whatever Will Be, Will Be (Que Sera, Sera)» не только смогла сыграть роль катартического центра фильма; она также стала неумирающим хитом и принесла ее композиторам «Оскара». (Хичкоку не всегда так везло. В финале его ленты «Окно во двор» в качестве психологического «разрешения» ситуации должна была звучать песня, которую мучительно сочинял молодой композитор по ходу событий фильма. Но неудачная поп-песенка лишила замысел Хичкока довольно важной составляющей, и только через несколько лет этот прием удался.) Важно, что среди разнообразных типов внутрикадровой и закадровой музыки именно простая песня, исполненная живым материнским голосом, смогла сделать то, чего не сделали героические усилия мужчин¹⁴.

Конфликтный диалог музыкальных жанров продолжается и в следующей сцене в ресторане. Закадровая ориентальная музыка

сопровождает обед в восточном стиле и так же обволакивает героев, как и мягкие сидения, которые вызывают раздражение доктора. Пара заговорщиков в свою очередь обволакивает обходительностью пару МакКенна, и злодей Дрейтон походя ругает модный стиль би-боп (bebop). Однако, бибоп – стиль, с которого начинается поворот джаза к серьезной сложной музыке; к импровизациям, работающим с гармонией и ритмом, а не с мелодией; к музыке, не потакающей привычкам слушателей. Поэтому вряд ли Хичкок выступает на стороне попсы против симфонической сложности. Скорее мы видим здесь – как и в фильме «Убийство!», как и в «Вертиго» – конфликт музыки, замыкающей человека в своем пространстве, и музыки, прорывающей оболочки инертной среды и привычки.

Музыка в фильме дана в тесной связи с акустической средой, которая столь же двусмысленна. Шум восточного базара (квинт-эссенцией которого оказывается «оркестр» швейных машинок) скрывает истину, но шум надоедливых (но живых, приятельских)



голосов, в котором слышалось ключевое слово «капелла», открывает для Джо ее ошибку. Песнопения в протестантской церкви, где держат похищенного ребенка, скрывают правду, а колокол этой церкви помогает герою.

Эта ситуация – достаточно сложная. Родители приходят в капеллу и начинают вместе со всеми петь псалмы. Мать –

профессиональная певица, поэтому она поет так, что все вздрагивают и оборачиваются: тем самым это заколдованное пространство прорвано, и начинается контакт героев с храмом. Но горизонтально-социальное пространство не удалось покорить: доктора оглушили, бросили на пол; он очнулся, ухватился за какую-то веревку и выполз наверх.

Веревка оказалась веревкой колокола, и это второй случай сакрального, как и пение псалма, звука: и в прямом, и в переносном смысле сакральная вертикаль оказалась спасительной. Бесчеловечная плоскость тарелок (cymbals) побеждена антропоморфным объемом церковного колокола (bell).

Кульминация сюжета происходит в Альбертхолле на фоне музыки «Грозовых облаков». Здесь слой визуальной динамики предельно плотно увязан с сонорикой. Весь этот длительный эпизод проходит без разговоров, – фильм уже показал, что слова и тексты обманы-





вают, а звуки спасают. Или же гудят: кантата зловещим образом соединяет музыку, слова, знаки партитуры. Но основой является именно по-вагнериански возбуж-

денное крещендо, которое, как кажется зрителю, уже ни чем не остановить.

И здесь опять в игру вступает материнский голос: теперь уже не песня, а крик. Именно он окончательно разрывает музыкальный мираж. В финале откликнувшийся на песню ребенок наконец освобожден; почти незаметно звучит вторая песня, слова которой намекают на вернувшуюся семейную гармонию: этот мелодраматический хэппи-энд несколько заслоняет метафизику звука, которая составляет скрытое сообщение фильма.

В самом деле, Хичкок здесь собрал все мыслимые виды присутствия музыки в кино. Закадровая и внутрикадровая музыка; тишина; шумы и звуки; противостояние типов и жанров, голоса и инструмента. Музыка как профессия и судьба. Музыка как миф и метафизика. Сакральное и профанное в музыке. Центральная идея также связана с музыкой: поющий голос матери оказался единственной силой, способной осуществить прорыв в реальность из разнообразных измерений иллюзии (в том числе – музыкальных), тогда как рациональность и воинственность отца привели его к гротескной битве с фальшивыми чудовищами в мастерской таксидермиста. Но, по Хичкоку, сам мир – не иллюзия, но искаженная **реальность**. Иллюзия – продукт самих обманутых, что и продемонстрировал отец, который, как оказалось, знал не слишком много: его благородная и рациональная, но бесполовая активность все делала невпопад, поскольку он не мог прислушаться к подсказкам судьбы. Здесь нужен был не только голос, но и музыкальный слух Джо.

Резюмируя, следует сказать, что строение фильмов Хичкока обнаруживает своеобразную «философию символических форм», которую можно интерпретировать как художественный опыт спасения классических ценностей рационализма и морали, осуществленный в полемике с эстетикой модернизма. Предпринятый в данной работе морфологический анализ работ Хичкока позволяет понять его поэтику как ансамбль оптических, акустических и нарративных техник, создающих сложно символическое целое. Идейная основа его фильмов, скрытая за нарративно-образными репрезентациями, – это классическая традиционная мораль. Визуальные образы Хичкока – система динамичных и статичных «иероглифов», использующих арсенал классической живописи. Музыка в его фильмах – параллельный, но самостоятельный и активный текст со сложным контрапунктом и использованием парамузыкальных и акустических элементов. Музыкальные символы включаются в сложные синтагмы с другими образами и символами (создавая собственно саундтрек как часть автономного художественного мира) и так же, как и другие элементы его поэтики, указывают путь к восстановлению духовной целостности личности.

Данное научное исследование (№ проекта 14-01-0017) выполнено при поддержке Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2014/2015 гг.

¹ Сам режиссер указывает на это: «Помните мое правило об использовании шоколада, если дело происходит в Швейцарии, и ветряков – в Голландии?» (Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С. 150); «Я превратил в правило принцип использования элементов, которые связаны с персонажем или местом действия. Если я не использую их максимально, мне кажется, что я что-то упустил» (Там же. С. 128).

² Там же. С. 31–32.

³ Хронометраж дается по полной версии фильма, длящейся 1 ч. 40 мин. На отечественных DVD часто встречается произвольно сокращенная версия.

⁴ Sullivan J. Hitchcock's music. New Haven, 2006. P. 11.

⁵ Трюффо Ф. Указ. соч. С. 38.

⁶ См. обстоятельный анализ театральной темы в кн.: Rothman W. Hitchcock: The Murderous Gaze. Cambridge, 1982. (Глава «Murder!»).

- 7 Рейндерс сотрудничал с Хичкоком также в фильмах «Шантаж» и «Богатые и странные».
- 8 «Это был фильм о театре», – сказал Хичкок (см.: *Трюффо Ф.* Указ. соч. С. 39).
- 9 *Зупанчич А.* Лучшее место для смерти: театр в фильмах Хичкока // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М., 2004. С. 71.
- 10 *Sullivan J.* Op. cit. P. 196.
- 11 *Bonitzer P.* The Skin and the Straw // Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock) / Ed. S. Žižek. L., 2010. P. 178–184.
- 12 См.: [http://en.wikipedia.org/wiki/Que_Sera,_Sera_\(Whatever_Will_Be,_Will_Be\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Que_Sera,_Sera_(Whatever_Will_Be,_Will_Be)), а также: *Pomerance M.* The Future's Not Ours To See: Song, Singer, Labyrinth in Hitchcock's *The Man Who Knew Too Much* // Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music. Durham; L., 2001.
- 13 Que sera, sera
Whatever will be, will be
The future's not ours to see
Que sera, sera
- 14 Хичкок не был бы Хичкоком, если бы не вывернул эту тему наизнанку, изобразив инфернальное присутствие голоса матери в сыне в фильме «Психоз».

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

С.Ю. Неклюдов

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОРИСТ АЛЕКСАНДР ДЮМА И ЛЕГЕНДА О ДЕВИЧЬЕМ КУРГАНЕ

1

Совершая в 1858–1859 г. поездку по России (Санкт-Петербург, Москва, далее по Волге до Астрахани и на Кавказ), Александр Дюма описал ее в путевых очерках, которые сперва публиковались в журнале «Монте-Кристо», затем появлялись в виде отдельных книг и, наконец, были собраны вместе в одном издании¹; по выражению Андре Моруа, он вообще «любил путешествия и умел возвращаться домой с объемистыми рукописями»². В гл. LXVI своих очерков («Степи и соленые озера») писатель несколько страниц посвятил Стеньке Разину³. Часть его рассказа о знаменитом разбойнике, «настоящем легендарном герое, как Робин Гуд, Жан Сбогар и Фра Диаволо», который «мог бы стать великим человеком и знаменитым завоевателем, если бы родился князем», представляет собой развернутую историческую справку о событиях, зато другая часть является изложением чрезвычайно любопытного предания о Девичьем Холме (*Dévitchei Kolm* 'colline de la Jeune-Fille'), источник которого, как и в прочих случаях, автор не указывает⁴.

Вообще количество рассказов о России, изложенных путешественником, сильно превышает возможности того, что он мог прочитать о ней по-французски (а это прежде всего вольтеровская «История Российской Империи в царствование Петра Великого»⁵); русским же языком писатель не владел. Хотя ему специально делали переводы некоторых текстов, скажем, в качестве подстрочников для последующего художественного переложения

ния, подавляющее большинство сведений он, вероятно, черпал из бесед со своими образованными собеседниками, говорившими, естественно, по-французски и, видимо, развлекавшими гостя анекдотами о персонажах и событиях русской истории⁶, иногда – связанных с теми местами, через которые он проезжал. «Всюду и везде именитые князья, губернаторы провинций, предводители дворянства и помещики оказывали ему теплый прием»⁷; среди них, например, говоривший «на великолепном французском языке» генерал Н.П. Беклемишев⁸, наказной атаман Астраханского казачьего войска, возможно – потомок черноморского воеводы Семена Беклемишева, ограбленного и изувеченного «воровскими казаками» Стеньки Разина. Обладая отменной памятью и прямо-таки сверхъестественной способностью к производству письменных текстов, Дюма, насколько можно понять, чуть ли не ежевечерне и весьма подробно записывал свои дневные впечатления, по мере накопления отсылая их в журнал.

Что касается локального волжского (собственно, жигулевского, самарско-лукского) предания о Разине, то уж его-то прочитать, хотя бы и с чьей-либо помощью, нашему путешественнику было решительно негде – в известной науке «разиниаде» такой текст не зафиксирован; придумать же подобное автор не мог: все мотивы в рассказе – подлинные, об этом говорят и рассматриваемые ниже литературные контексты; возможные авторские привнесения немногочисленны и будут отмечены особо. Вообще, вопреки мнению Моруа, отражающему расхожие представления об исторических и этнографических недостоверностях в описаниях Дюма⁹, его плохое знание российской действительности сильно преувеличено¹⁰.

Таким образом, перед нами – уникальная фольклорная версия, важная для понимания истории легенды о Разине. По-видимому, писатель услышал ее от кого-то из местных дворян или упоминаемых в очерке казачьих офицеров, с которыми ему случилось беседовать.

Сам текст стоит того, чтобы процитировать его подробно.

Влюбленный в дочь знатного человека, бандит выдает себя за торговца украшениями и появляется в отчем замке той, которую любит;

говорит, что не может продолжать путь из страха быть ограбленным Стенькой Разиным, настойчиво просит гостеприимства. <...> Так прошла неделя; на восьмой день Стенька Разин объявил девушке о своем отъезде; она, вся охваченная любовью, предложила уехать с ним. И тогда Стенька Разин признался ей, кто он и какой опасности она подвергла бы себя, связавшись с бандитом своенравным, взбалмошным и еще более зависимым от сотоварищей, нежели сотоварищи зависят от него. На все, что только мог сказать Стенька Разин, она отвечала: «Я люблю тебя».

Двое влюбленных уехали вместе. В течение двух лет они вели веселую жизнь триумфаторов; затем, наконец, настали иные дни. В понимании Стеньки Разина Волга была вроде покровительствующего божества <...> он, чтобы умиловить Волгу, пожертвовал ей самые дорогие вещи из своих сокровищ. Действительно, Волга в береговых излучах, на островах, которые она держит в объятиях и омывает своими водами, всегда давала ему надежные укрытия. В ночь, когда бандит потерпел первое поражение от русских, с сотней своих сотоварищей он укрылся на холме, который сегодня называют Девичьим и который тогда был безымянным. Выпив там, забыли или, скорее, попытались забыть превратности дня; но чем больше Стенька Разин пил, тем больше мрачнел. Ему казалось, что Волга стала к нему охладевать и пробил час принести ей великую жертву. Еще держась на ногах, поднялся на скалу, господствующую над рекой, и там, обратясь к ней с импровизированной песней (*dans un chant improvisé*):

«Я потерял твое расположение, – высказывал он, – хотя прежде ты защищала меня, сына Дона, как если бы я был одним из твоих сыновей. Что должен я совершить, чтобы ты вернула мне твою утраченную дружбу? Какое из самых дорогих моих сокровищ ты потребуешь пожертвовать тебе? О, ответь мне, старая Волга!» Он прислушался, ответит ли ему река, и услышал эхо, которое донесло: «Ольга!» Это было имя его любовницы. Он подумал, что ослышался, и повторил свое обращение к реке. Эхо повторило: «Ольга!»

Для Стеньки Разина это было приговором судьбы. Он позвал девушку, которая спала и которая, вся светясь улыбкой, пришла к нему. Он помог ей подняться на самое высокое место холма, на край обрыва, где они оба оказались над рекой. Последний раз он прижал ее к сердцу, соединил свои губы с ее губами и во время долгого и по-

следнего поцелуя вонзил ей в сердце свой кинжал. Девушка вскрикнула, бандит раскрыл объятия, и искупительная жертва пала и скрылась в реке.

С того дня холм зовется Девичьей горой (*la montagne de la Jeune-Fille*). Если у кого будет время там остановиться, то можно проверить, есть ли эхо. На имя Волга, которым ее окликают, река по-прежнему отвечает: Ольга!

Через неделю после смерти любовницы, словно это свой добрый гений он принес в жертву злему духу, Стенька Разин был разбит и схвачен князем Долгоруким.

Как можно убедиться, предание состоит из трех частей. В первой разбойник, переодетый купцом, обольщает девушку, соблазняя ее богатствами, награбленными в персидском походе; история завершается отъездом (бегством?) любовников. Во второй Волга, покровительствующая Разину, оказывается – по его мнению, во всяком случае, – неудовлетворена приносимыми ей дарами и требует себе возлюбленную атамана, что и побуждает его совершить кровавое жертвоприношение. Третья часть – этиологический финал, который в свою очередь включает два компонента: происхождение названия «Девичья гора» и эха, откликающегося именем погибшей девушки. Наконец, возмездием за совершенное злодеяние объясняется близкая гибель самого Разина.

2

Поскольку с функциональной точки зрения перед нами топонимическое предание (*С того дня холм зовется Девичьей горой*), рассмотрим в первую очередь именно данную тему. Речь идет об одном из утесов Жигулевского горного массива, находящемся на излучине Волги между Усольем и Сызранью (Самарская Лука). Вот как описывает это место Адам Олеарий, посетивший его в 30-е годы XVII в.:

Вскоре затем следовала Девичья гора (точнее, *Diwiza gora* 'Девичья гора'), у которой речка, при той же почти глубине, проходит очень

узкое место. Гора лежит по правую руку, она очень высока, крута у берега и очень приятна на вид. Она представляет ряд ступеней, вроде как бы скамеек, одну над другою, из красного, желтого и синего песчаника; они похожи точно на старые стены¹¹.

Ему вторит археолог и исследователь русских древностей К.И. Невоструев:

Горы с северной и восточной стороны почти обрывом или стеною, поросшею, однако, лесом или кустарником, упираются в Волгу, и голые верхи их, конусообразные, часто увенчанные дикими скалами, возвышаются над уровнем Волги – Усольская Вышка до 100 сажен, Девичий курган и Два Брата до 110 сажен, Лысая Гора до 120 сажен¹².

По оценке тех же наблюдателей, специфика данной местности, помимо крутизны спускающегося к Волге склона, заключается в ее удобстве для разбойничьих засад и укрытий:

Ради густого темного леса, красиво покрывающего берега с обеих сторон, местность здесь приятна на вид¹³, но в то же время она очень опасна для путешественников, в виду удобств, какие она представляет для разбоя, особенно в виду высоких стоящих здесь гор, откуда приближающихся людей можно видеть издали и приготовиться к грабежу. Говорят, что обыкновенно казаки находятся около этой Речки. Они и в прошлом году захватили здесь принадлежавшую богатейшему купцу в Нижнем лодку с товарами¹⁴.

Это было некогда место встречи отрядов казаков–разбойников, которые [находясь] на этой вершине, могли обозревать значительное расстояние, как вверх, так и вниз по реке, и по средствам этого было возможно останавливать и грабить те суда, кои они считали возможным¹⁵.

Центр или площадь гор отличается холмами и многими глубокими оврагами, лощинами и буераками, идущими в Волгу; северная половина ее покрыта лесами. Таковая местность представляла много удобств для безопасности, ограждения и укрепления жилищ, а с другой стороны, привлекала всякую вольницу, беглых и голытьбу, ко-

торые и безопасно могли здесь укрываться, и в то же время наблюдать и грабить идущие по Волге суда¹⁶.

Вот как это происходило:

Устье Усы в течение почти трех веков, вплоть до половины XIX ст., было самым страшным местом на Волге. Здесь было настоящее разбойничье гнездо, в котором сидели «удалые добры молодцы» и сторожили проходившие по Волге суда. Завидев издали, с какого-либо высокого обрыва судно, они спешили к берегу, прятались в кусты, отвязывали свои лодки и поджидали. Как только судно приближалось, раздавался страшный разбойничий крик: «Сарынь на кичку!» Эти слова производили магическое действие, – никто не решался сопротивляться¹⁷.

Свидетельство Олеария говорит о том, что упомянутые особенности здешнего рельефа использовались разбойниками по крайней мере за несколько десятилетий до Разина и что уже тогда местность в этом качестве была вполне освоена казаками. Следовательно, Разин выступил восприимчивым практиком, сложившейся задолго до него; относительно поздними являются и локальные этиологические мотивы, связанные с его именем:

Предание о строителях крепости [речь идет о городище на южной половине Самарской Луки] и прежних ее обитателях различно <...> иные устроение крепости усвоят Стеньки Разину – и в доказательство представляют три яблони на южной стороне горы, посаженные в ряд будго бы руками самого Разина <...> мы полагаем, что это городище было древнее, Татарское, но впоследствии занято было Русскими казаками, охранявшими край или разбойничавшими, и состояло под каким-нибудь заводом или кузницами. Потому вместе с огромными камнями и с древними вещами Татарского употребления здесь встречаются и ружья и признаки доменных печей и кузнечного производства¹⁸.

Столь же анахронистичен топонимический мотив («на холме, который сегодня называют Девичьим и который тогда был безымянным»). На самом деле этот ороним существовал задолго до

Разина, более того, до середины XVIII в. все Жигулевские горы, или по крайней мере их часть, именовались «Девичьими» (по сведениям «Казанского летописца», сер. XVI в.¹⁹) либо Девьями (*Montagne devi*, согласно картографу Г. Делилю, нач. XVIII в.)²⁰; топоним же «Жигулевские горы» (которые до начала XIX в. вообще не рассматривались как единый массив²¹) впервые появляется, видимо, лишь в «Путешествии по разным провинциям Российской империи» П.-С. Палласа²². Более того, нет уверенности, что во всех исторических источниках, в которых встречается ороним *Девичья / Девья*, речь всегда идет об одной и той же горе²³; Впрочем, для изучения нашей легенды это не столь важно.

Аналогичную «гендерную семантику» имеет, по-видимому, название «Амазония» у космографа Фра-Мауро (сер. XV в.)²⁴, которое можно соотнести с преданием, рассказанным П. Флемингу как участнику экспедиции Голштинского посольства и отраженным в сонете, написанном им по этому поводу:

Скажите, русские, так весть в устах народа
Про гору – истинна? Так правда то, что тут
Премудрый карла жил, как нам передают,
И дева здесь была, из исполинов рода?
И гору дивную хранит с тех пор природа,
И Девичью все поднесь ее зовут?
Что случилось с девою?²⁵

Трудно сказать, что за мифологический образ стоит за фигурой «мудрого карлика» (*kluger Zwerg*), но что касается «девы из рода исполинов» (*eine Jungfer auch der Ankunfft von den Risen*), то здесь уместно вспомнить местные сказания о девах-воительницах (усольской богатырке Усолке, двенадцати сестрах-богатырках, живших в устье Усы и т. п.²⁶); при этом зачастую подобные предания связаны именно с топонимическими (конкретно – с оронимическими) сюжетами данного региона и сопредельных традиций, например:

...храбро сражалась наряду с мужчинами женщина-батыр Мухиба, и пала на поле битвы. Похоронили ее вон на той горе. <...> Гору поэтому называют Мухиба тауы (*Məxibə tauyı*)²⁷.

...девушка по имени Сюярбика, известная своей красотой на всю округу, храбро сражалась против пришельцев. <...> Почти у деревни на горе снова настигли ее враги. <...> Одна против шестерых до последнего сражалась мужественная девушка и погибла. В честь этой храброй девушки и названа гора (*һөйәрбикә тауы*). Ее же имя носит мыс (*һөйәрбикә мороно*)²⁸.

Та же мифологическая модель сохраняла свою продуктивность вплоть до самых недавних времен:

Это случилось, когда в нашем ауле только что установилась Советская власть, была создана милиция – отряд из семи человек. Среди них была русская девушка по имени Анна. <...> Враги стали ее преследовать. Долго не могли догнать, а когда все-таки стали приближаться к всаднице, Анна повернула своего коня прямо на крутую гору. Впереди – отвесный обрыв, позади – враги. Чтобы не попасться им в руки, ударила коня по крупу и, словно птица, вспарила над крутояром. Так погибла эта храбрая девушка. С тех пор гору стали называть Аннаоскан-тау – Гора, откуда упала Анна (*Аннаоскантау*)²⁹.

Существует целый ряд топонимических преданий о горе, привлекающей внимание Олеария и Флеминга (или о ней и соседней с ней: Молодецкий курган и Девичья / Девья гора / Девичий курган). По словам П. Брюса (запись 1722–1723 гг.), «вблизи от реки Уса находится удивительный холм, называемый Девичья гора, о которой они сообщают много баснословных историй, не заслуживающих повторения»³⁰. В подобных преданиях рассказывается о любви лесной отшельницы и охотника, о юноше и девушке, защитивших свой край от нашествия врагов и превратившихся в две скалы³¹, о 12-ти дочерях ходжи Тырьшмала, которые по приказанию врагов босиком целыми днями таскали землю и насыпали курган, названный поэтому Девичьей горой³², о разбойнике и его пленнице, что уже ближе к «версии Дюма» (хотя финал тут – полярно противоположный):

Рассказывают, что некий лихой атаман полонил прекрасную девушку. Задумала она убежать от нелюбимого и, притворившись лас-

ковой да нежной, уговорила атамана посидеть на краю обрыва у реки. А когда заснул он у нее на руках, столкнула вниз со скалы³³.

Однако именно тематическое разнообразие свидетельствует о вторичности этиологических объяснений по отношению к устойчивому орониму – видимо, в разное время у носителей разных традиций название «девичья» притягивало к себе разные объяснительные сюжеты. Не исключено, что первичным является представление о некоем женском духе-хозяине, наподобие хозяйки медной горы в фольклоре уральских горнорабочих. В подобном случае его след усматривается в образе горной отшельницы из самарско-лукского предания; вероятно, по той же логике Лысая гора, традиционное место шабаша ведьм, именовалась Бабьей³⁴.

Поскольку рассматриваемая легенда относилась к прибрежному волжскому утесу, скрывавшему разбойничьи (и конкретно казацкие) заставы, приурочивание к нему разинской темы является вполне естественным; ср. свидетельство другого самарского предания:

Из Саратова выступили в Жегулинские горы, приискали удобное место, покопали себе землянки, устроили все в порядок. Стенька стал выезжать на Волгу разбивать суда³⁵.

Можно предположить, что существовала версия топонимического сюжета о девушке, сброшенной (или бросившейся) с отвесной скалы в Волгу, – этот мотив многократно воспроизводится в этиологических рассказах, связанных с подобными рельефами. Так, в тюркских (башкирских и казахских) традициях названия целого ряда гор объясняется тем, что та или иная вершина была поименована в честь местной красавицы, покончившей там с собой (обычно – из-за невозможности соединиться с любимым):

...И тогда Булякбике каким-то образом удалось бежать из дома. <...> Она забралась на самую макушку горы и запела. Мулла отправился по ее следам, забрался на гору. В тот самый момент, когда он хотел схватить сзади девушку, она бросилась с горы в реку.

<...> Тело же Булякбики так и осталось не найденным. После того трагического случая гору, находящуюся между аулами Набиево и Новое Мунасипово, стали называть Горой Булякбики, а камень, сидя на котором она пела, – Камнем Булякбики (*Булякбика каяһы*)³⁶.

...Вдруг те, кто искал, слышат голос. Вышли на поляну и видят: сидит Инсебика на самой высокой крутой скале, нависшей над рекой, свесив ноги, печальную песню напевает... Когда отец и мать к ней приблизились, чтобы схватить, Инсебика порывисто вскочила и кинулась со скалы в пучину вод. Вот почему эту скалу народ называет Камнем Инсебики (*Инсебикэтайи*)³⁷.

Жила в этих краях девушка. Акбет Буркитбаева. <...> На рассвете, в день свадьбы, на могиле возлюбленного клянется она, что сердце ее будет принадлежать только ему и никогда не станет женой другого. Взбирается она на самую высокую гору, вместе с которой когда-то встречали они первые лучи солнца. И <...> попросившись со всеми родными и близкими, сбросилась с горы вниз. <...> Гора Белоликая, названная так в честь несчастной Акбет...³⁸

...А называется она так потому, что она, так как самая высокая, собирает очень много света, а на вершине – голые камни, издалека они кажутся очень светлыми, почти белыми. А еще говорят, что она так называется, потому что на ней погибла очень красивая девушка, которую звали Акбет. Она <...> полюбила джигита красивого, но бедного. А ее отец-скряга решил не выдавать замуж за бедного, а только за богатого, чтобы получить хороший калым. <...> Узнав об этом, девушка убежала из дома, забежала на эту гору и сбросилась вниз, не желая жить с нелюбимым³⁹.

...Она поднялась на самую высокую гору и бросилась с вершины вниз. <...> А местные жители с тех пор эту гору называют Акбет [‘белое лицо’], потому что в лучах солнца она такая же белая и чистая, как лицо той красавицы⁴⁰.

Существование такой гипотетической версии местного предания подтверждается следующим сюжетом, в котором топонимический мотив, объясняемый самоубийством героини, прямо связывается с разинской тематикой:

Жили во времена Степана Разина бедный юноша Иван Молодцов и пригожая красавица, дочка усольского богатея, Груня. Полюбили они друг друга, но отец девушки не хотел выдавать дочку за бедняка безродного, пригрозил ему лютой смертью, если не отступится тот от Груни. Ушел Иван в вольницу Степана Разина, надеясь богатства раздобыть и тогда сватать любимую. Но разбили царские войска атаманово воинство, а малая ватага Ивана пряталась в Жигулях. Послал он весточку Груне, хотел увидиться с ней на прощание. Отец девушки узнал про их свидание и повел царёвых стрелков по следам дочери. Бой был неравным и долгим. Смертельно ранили Ивана, настигнув его да Груню на вершине скалистого утеса. И бросился Иван Молодцов с обрыва вниз со словами прощания на устах. Вскрикнула Груня раненой птицей и побежала вниз по откосу, пытаясь догнать любимого, а за ней отец со стрельцами. Взбежала она на горку, что нависала над Волгой, и кинулась с кручи вслед за своим милым. С тех пор и прозвали курган Молодецким, а гору, что тесно прижалась к нему, – Девьей⁴¹.

Наличие подобного рассказа способно объяснить синтез сюжетов о жертвоприношении девушки и о любовных похождениях атамана; за пределами «версии Дюма» ничего подобного нам не встречалось. Вероятно, именно здесь героиня получает и свое эхо-имя «Волга – Ольга»; обратим внимание, что оно упоминается в пересказе предания только непосредственно перед жертвоприношением и лишь как отзвук разинских инвокаций, тогда как в первом сюжетном ходе, прямо посвященном отношениям героев, оно не встречается ни разу; таким образом, имя любовницы атамана скорее всего вторично по отношению к названию реки. Впрочем, независимо от правдоподобности этих предположений наличие в пересказе французского путешественника сюжета Разин приносит в жертву Волге свою возлюбленную не вызывает сомнения.

Примечателен сам способ жертвоприношения: прежде чем сбросить девушку в Волгу, Разин закалывает ее. Подобная «дублирующая» деталь (вполне «шекспировская»⁴²) никогда более не встречается в этой легенде, да и невозможна в ней (единственный вид холодного оружия, который использует Разин, это сабля⁴³). Она, очевидно, восходит к театральному жесту, подсказанному

писателю его собственным творчеством, а именно романтической драмой «Антони» (1831), где герой в финале закалывает свою возлюбленную. Описание этой сцены в пьесе и в изложении предания чрезвычайно сходно – вплоть до последних объятий и последнего поцелуя⁴⁴:

Легенда о Разине

Последний раз он прижал ее к сердцу, соединил свои губы с ее губами и во время долгого и последнего поцелуя вонзил ей в сердце свой кинжал. Девушка вскрикнула, бандит раскрыл объятия, и искипительная жертва пала и скрылась в реке.

Обратим, однако, внимание на различие «ролевых диспозиций» в обоих текстах: отец – дочь – соблазнитель (в предании), муж – жена – соблазнитель (в драме), что тем не менее не препятствует их тематическому отождествлению (ситуации, видимо, воспринимаются как ковариантные) и взаимопроникновению их семантических элементов.

Несмотря на давность лет, сцена из этой ранней, но весьма успешной пьесы Дюма⁴⁵ могла актуализоваться в памяти автора в силу чрезвычайной схожести драматической интриги: герой проникает в дом возлюбленной, разными способами продлевает свое пребывание там и предлагает ей бежать вместе с ним («Беги же со мной, беги, и мы забудем обо всех и станем помнить лишь себя» [Антони, V, 3]). Речь при этом идет не о целенаправленной литературной переработке (таких целей писатель себе вроде бы не ставил), а об автоматическом использовании имеющейся нарративной модели (как, собственно, это обычно и происходит в устной традиции).

Вообще подобное «двухтактное» убийство, при котором надежность результата словно бы страхуется дополнительным, «контрольным» ударом, не слишком характерно для фольклора. В этой связи вспоминается городская баллада «Васильки» (пред-

ставляющая собой переработку стихотворения А.Н. Апухтина «Сумасшедший», точнее – его фрагмента⁴⁶):

Коля вдруг вынул кинжал, / Тихо над Олей склонился, / Оля упала в реку, / Веночек к ногам покотился⁴⁷; Милый тут вынул кинжал, / Низко над Лёлей склонился. / Лёля закрыла глаза, / Труп ее в воду свалился⁴⁸; и т. д., во множестве вариантов.

Сходный случай – популярный романс «Окрасился месяц багрянцем...»⁴⁹:

И это сказавши, вонзила / В грудь ножик булатный ему. / Сама с обессиленным сердцем / Нырнула в морскую волну. / Всю ночь волновалось море, / Ревела морская волна; / А утром приплыли два трупа / И щепки того челнока.

Показательно, однако, что в фольклоризованных вариантах первый элемент часто выпадает (очевидно, как избыточный) – причиной гибели обеих персонажей остается только утопление в бурном море, куда мстительница специально направляет лодку⁵⁰.

Еще одна особенность «версии Дюма» – ее финал: жертвоприношение не достигает цели, напротив, оно предвещает гибель атаману, поскольку само деяние истолковывается как принесение «своего доброго гения» (т. е. возлюбленной) в жертву «злому духу» водной стихии. Хотя есть искушение счесть заключительную фразу предания («словно это свой добрый гений он принес в жертву злому духу...») «частным суждением» рассказчика, может быть, самого Дюма, уместно вспомнить лермонтовское стихотворение «Атаман» (1831)⁵¹, по своему интерпретирующее ту же легенду, конкретно, строки относящиеся именно к совершенному злодеянию – утоплению в Волге любовницы: «Горе тебе, гроза-атаман, / Ты свой произнес приговор»; ср. у Дюма: «Для Стеньки Разина это [необходимость жертвоприношения] было приговором судьбы». Подобное соответствие позволяет поставить вопрос о наличии некоего общего (устного?) источника обоих текстов, в котором поражение и гибель героя рассматривалась в качестве возмездия за убийство девушки, имеющее к тому же символический смысл и характеризующее исключитель-

ную преступность и греховность природы Разина⁵²; ср. его покайнную самохарактеристику в уральском предании:

От начала мира и до сегодня, не было ни в человеках – человека, ни в зверях – зверя, ни в змиях – змия, ни в гадах – гада, подобного мне, не было ни единой на свете твари, коя бы равнялась со мной по злобе и лютости: я всех превысил!.. Многое-множество пролил я крови христианской; многое-множество загубил душ неповинных⁵³.

3

Легенда о Разине и персидской княжне известна едва ли не каждому русскому человеку благодаря популярной песне на стихи Д.Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень...» (1883)⁵⁴. Примечательно, однако, что это самое известное произведение Садовникова-поэта не имеет почти никакого отношения к преданиям о Степане Разине, записанным Садовниковым-фольклористом⁵⁵. В основе данного сюжета лежит рассказ одного из непосредственных свидетелей движения Степана Разина (точнее, астраханского периода этого движения) – голландца Яна Стрэйса, мастера парусного дела, находившегося на русской службе⁵⁶. Описание его путешествий и приключений⁵⁷, которое с 1676 г. и до конца XVIII в. издавалось не менее 15 раз – не только по-голландски, но также на немецком, французском, английском языках, получило широкую известность. В 1824 г. русский перевод фрагмента из французского перевода книги Стрэйса напечатал историк и литератор А.Ф. Корнилович⁵⁸, в 1880 г. главы, относящиеся к России, перевел (также с французского) историк П.О. Юрченко⁵⁹; первый полный русский перевод с голландского оригинала появился только в 1935 г.⁶⁰

Вот как звучит эта легенда в изложении Стрэйса:

При нем была персидская княжна, которую он похитил вместе с ее братом. Он подарил юношу господину Прозоровскому⁶¹, а княжну принудил стать своей любовницей. Придя в неистовство и запьянев, он совершил следующую необдуманную жестокость и, обратившись к Волге, сказал: «Ты прекрасна, река, от тебя получил я так много золота, серебра и драгоценностей, ты отец и мать моей чести, славы,

и тьфу на меня за то, что я до сих пор не принес ничего в жертву тебе. Ну хорошо, я не хочу быть более неблагодарным!» Вслед за тем схватил он несчастную княжну одной рукой за шею, другой за ноги и бросил в реку. На ней были одежды, затканые золотом и серебром, и она была убрана жемчугом, алмазами и другими драгоценными камнями, как королева. Она была весьма красивой и приветливой девушкой, нравилась ему и во всем пришла ему по нраву. Она тоже полюбила его из страха перед его жестокостью и чтобы забыть свое горе, а все-таки должна была погибнуть таким ужасным и неслыханным образом от этого бешеного зверя⁶².

Из предпринятого недавно исследования исторических контекстов легенды выясняется, что нет ни одного документа, подтверждающего реальность (даже вероятность) описываемого в ней события, как и существования «персидской княжны» (опять-таки – и самой возможности ее существования)⁶³, хотя вообще-то разинское движение, особенно его астраханский период, документировано весьма неплохо⁶⁴. Есть и другие основания полагать, что не всем «свидетельским показаниям» Стрэйса следует верить. Дело в том, что его мемуары в значительной части повторяют описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию, составленное Олеарием и увидевшее свет за 30 лет до издания книги Стрэйса; встречаются у него и фрагменты некоторых других сочинений⁶⁵. При этом Стрэйс прибегает к плагиату, вероятно, не только ощущая некоторую неполноту своих сведений, но и в тех случаях, когда его собственного опыта, казалось бы, вполне достаточно. Впрочем, использование заимствований из более ранних сочинений вообще составляет существенную характеристику европейских описаний России⁶⁶. Подобного рода бессмысленные выдержки вызывают обвинения в литературном воровстве уже со стороны современников⁶⁷, особенно если автор присваивает заведомо чужие впечатления.

Именно так обстоит дело с рассматриваемой легендой. Скорее всего, Стрэйс услышал ее от кого-то из казаков или из местных жителей, – у него, прекрасно знавшего русский язык и имевшего весьма широкий круг общения (в том числе – в Астрахани)⁶⁸, таких возможностей было вполне достаточно;

приписывание же себе непосредственного свидетельства производится, очевидно, для большей убедительности рассказа. Но главное: данная версия является не единственной записью легенды конца XVII в. Одновременно со Стрэйсом в Астрахани находился другой голландец, Людвиг Фабрициус, офицер на русской службе, автор мемуарных записок, составленных на немецком языке (видимо, между 1688 и 1693 г.) и повествующих о его приключениях, в том числе – об астраханском периоде разинского движения, свидетелем которого он был⁶⁹.

В отличие от своего прославившегося соотечественника Фабрициус, не искушенный в литературном труде, не прибегает к заимствованиям у других авторов и вообще старается писать только о том, что видел сам⁷⁰; соответственно, пересказывая рассматриваемый сюжет, он не выдает себя за свидетеля происшествия, что было бы и невозможно, поскольку в его изложении дело происходит еще до «персидского похода» Разина и не на Волге, а на Яике – об этом же периоде голландец мог знать лишь с чужих слов. Таким образом, Фабрициус и Стрэйс записали две разные версии легенды, причем Фабрициусу, также свободно владевшему русским языком⁷¹, она вероятно стала известна еще до взятия Астрахани разинцами.

Сопоставление обеих версий обнаруживает большую последовательность и, по-видимому, первичность рассказа Фабрициуса. Если у Стрэйса речь идет о пьяной выходке, почему-то выразившейся в человеческом жертвоприношении (нелепость подобной «необдуманной жестокости» ощущает и сам рассказчик), то в изложении Фабрициуса это – традиционный сюжет с ритуалистической основой, имеющий большое количество фольклорно-мифологических параллелей (чтобы обеспечить себе благоприятные условия для выхода в море, а также во исполнение договора, ранее заключенного, но нарушенного долгим промедлением, глава отряда приносит девушку в жертву местному божеству – духу-хозяину водоема):

Но сначала Стенька весьма необычным способом принес в жертву красивую и знатную татарскую деву. Год назад он полонил ее и до сего дня делил с ней ложе. И вот перед своим отступлением он поднял-

ся рано утром, нарядил бедняжку в ее лучшие платья и сказал, что прошлой ночью ему было грозное явление водяного бога Ивана Гориновича, которому подвластна река Яик; тот укорял его за то, что он, Стенька, уже три года так удачлив, столько захватил добра и денег с помощью водяного бога Ивана Гориновича, а обещаний своих не сдержал. Ведь когда он впервые пришел на своих челнах на реку Яик, он пообещал богу Гориновичу: «Буду я с твоей помощью удачлив – то и ты можешь ждать от меня лучшего из того, что я добуду». Тут он схватил несчастную женщину и бросил ее в полном наряде в реку с такими словами: «Прими это, покровитель мой Горинович, у меня нет ничего лучшего, что я мог бы принести тебе в дар или жертву, чем эта красавица»⁷².

Скорее всего, «персидская княжна» появилась в традиции уже после «персидского похода» Разина («похода за зипунами»). Выйдя по завершении яицкой зимовки весной 1668 г. в Каспийское море, разинцы достигли его южного берега, где выдержали несколько сражений с шахскими войсками. Они перезимовали там и вернулись в Астрахань, разбив у Свиного острова персидскую флотилию и захватив сына командующего флотом, а также (якобы) его дочь. В Астрахани топики «яицкого сидения» со всеми сопутствующими ей мотивами, видимо, потеряла злободневность, будучи перекрыта свежими впечатлениями от «похода за зипунами», что и обусловило легкость замены «знатной татарской девы» на «персидскую княжну».

При дальнейшей трансформации легенды мотив жертвоприношения (в версии Стрэйса) утрачивает причинно-следственные связи с окружающим повествованием, оказываясь «отдарком» без договора и его нарушения (у Фабрициуса принесение девушки в жертву уже в экспозиции рассказа представлено как прямая мотивация поступка Разина). В своей интерпретации события Стрэйс-повествователь вообще не касается темы жертвоприношения, которая сохраняется лишь в обращении Разина к Волге, поступок же его расценивается только как «необдуманная жестокость», объяснимая сильным опьянением и проистекающим отсюда «неистовством»; у Фабрициуса, напротив, Разин трезв⁷³, а жертвоприношение не требует дополнительных толкований, хотя автор и

обращает внимание на его «необычный способ» (*auff ein seltsame Weise*), что может относиться как к характеру описываемого ритуала, так и к самому факту принесения девы в жертву.

Существенно, что Фабрициус не стал публиковать свои записки, и они оставались неизвестными вплоть до середины XX в.⁷⁴; их полный текст с русским переводом вышел в свет только в конце 1960-х годов⁷⁵. Поэтому данная версия не могла влиять на многочисленные сюжетные трансформации легенды в русской литературной традиции, в конечном счете восходящей к тексту Стрэйса. Эта традиция чрезвычайно богата – десятки произведений поэтических, прозаических (включая популярные исторические описания), драматургических, кинематографических и живописных. Можно назвать стихотворения А.С. Пушкина (1824–1826), М.Ю. Лермонтова (1831), С.Н. Мельникова (1883), Д.Н. Садовникова (1883), М.И. Цветаевой (1917), И.П. Уткина (1938), А.Я. Аронова, поэмы В.В. Каменского (1927–1928 г.), В. Хлебникова (1921–1922); обстоятельно разработанные сюжетные линии в романах Д.Л. Мордовцева (1891), А.Е. Зарина (1909), В.В. Каменского (1916), А.П. Чапыгина (1924–1927), И.Ф. Наживина (1928), С.П. Злобина (1951), В.М. Шукшина (1968), С.В. Логинова (1997); первый российский художественный фильм «Понизовая вольница» (1908) и мн. др.

В устной традиции, напротив, тема утопления персидской княжны представлена лишь единичными сообщениями⁷⁶, а в народных песнях она вообще не присутствует⁷⁷; что же касается более позднего появления данного мотива в некоторых текстах (в том числе в народной драме «Лодка»), то оно почти наверняка инспирировано фольклоризованными версиями стихотворения Садовникова⁷⁸. Первое сообщение приводится Костомаровым, услышана же была им эта «история несчастной пленницы», которая «сохранилась до сих пор в темных сказочных преданиях о Стеньке», по-видимому, при собирании фольклорно-этнографических материалов во время саратовской ссылки автора 1848–1856 гг.:

Плыл (говорит народ) Стенька по морю, на своей чудесной кошке, играл в карты с козаками, а подле него сидела любовница, пленная персиянка. Вдруг сделалась буря. Товарищи и говорят ему:

«Это на нас море рассердилось. Брось ему полонянку». Стенька бросил ее в море, – и буря утихла⁷⁹.

Вторую версию записал П.Я. Якушкин в астраханский период своей жизни (вторая половина 1860-х годов), но аутентичность этой записи, вмонтированной в литературную ткань путевого очерка, вызывает сомнение⁸⁰. Наконец, отдельные элементы сюжета похищение женщины – утопление пленницы можно обнаружить и в обширной серии преданий о знаменитом разбойнике, опубликованной Садовниковым⁸¹, хотя, как было сказано, связное повествование на данную тему здесь отсутствует. Таким образом, можно предполагать, что до середины XIX в. в народной памяти сохранялись лишь основные контуры легенды, восходящей к концу 1660-х – началу 1670-х годов (свидетельства Фабрициуса и Стрэйса). Очевидно, она пересказывалась в вольной форме, дополнялась и интерпретировалась сообразно той или иной локальной традиции, пока не была «подновлена» сюжетом песни на стихи Садовникова, которая не только породила вторичные устные версии, но и обусловила оживление интереса к данной «исторической» теме в литературе и искусстве XX в.

«Версия Дюма», имеющая ряд значимых совпадений с наиболее архаической версией Фабрициуса, дает нам ценнейший материал для исторической реконструкции легенды. Во-первых, Разин здесь также утрачивает благорасположение речного духа, требующего для себя более серьезных даров, нежели обычные (или просто давно не предоставляемые) приношения. Во-вторых, принесение девушки в жертву, согласно обеим версиям, есть целенаправленный акт, долженствующий вернуть герою покровительство реки. Следует, однако, заметить, что здесь обнаруживается и радикальное нарушение обычного ритуального сценария: девушка, приносимая в жертву водяному духу, никогда не убивается – это изменило бы исходную матримониальную мотивацию всего сюжета, которая, видимо, продолжает ощущаться в соответствующих текстах как некая «внутренняя форма».

Схождение с версией Стрэйса обнаруживается в перенесении места действия с Яика на Волгу, а также в предшествующей со-

бытию попойке атамана в кругу сотоварищей. Следовательно, можно говорить о сохранении в устной традиции середины XIX в. основных контуров «исходного» ритуалистического сюжета, а также первой фазы его переработки, сопровождающейся сменой локализации и экспозиционного антуража. При этом ситуация «сидения» в ящом Гурьеве (куда разинцы уходят от преследующих их правительственных войск) и в убежище на волжском Девичьем кургане вполне сопоставимы. В историко-типологическом плане «версию Дюма» надлежало бы расположить между версиями Фабрициуса и Стрэйса.

Наконец, возлюбленная атамана здесь не знатная пленница, а русская девушка благородного происхождения, которая добровольно, подвергаясь очевидному риску, даже будучи предупрежденной о грядущей опасности, следует за разбойником, «свое-нравным, взбалмошным и еще более зависимым от сотоварищей, нежели сотоварищи зависят от него». Появление этого мотива («зависимость от сотоварищей»), отсутствующего в версиях Фабрициуса и Стрэйса, может быть объяснено двояким образом. Прежде всего, как раз во время пребывания в России Дюма в «Отечественных записках» (Т. 121. Кн. 11, 12 [1858]), а затем – отдельным дополненным изданием (СПб.: Д.Е. Кожанчиков, 1859) публикуется труд Н.И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина», который на долгие годы становится для читающей публики главным источником сведений по истории разинщины. В этой книге Костомаров впервые – именно в связи с рассматриваемым сюжетом – затрагивает тему взаимоотношений атамана с его «сотоварищами»:

Увлечись сам на время красотой пленницы, атаман, разумеется, должен был возбудить укору и негодование в тех, которым не позволял того, что дозволил себе, и, быть может, чтоб показать другим, как мало он может привязаться к женщине, пожертвовал бедною персиянкою своему влиянию на козацкую братию⁸².

Весьма вероятно, что данный текст, уже известный одному из образованных собеседников Дюма, был использован при пересказе легенды французскому писателю. Не исключено, впрочем, что истоки подобной «зависимости», предсказывающей и гряду-

щую гибель героини, следует видеть в изложенном Костомаровым фольклорном предании, согласно которому инициатива утопления возлюбленной исходила от «сотоварищей» Разина.

4

История ухода героини из родительского дома имеет ряд значимых балладно-новеллистических параллелей, литературных и фольклорных. Конечно, вспоминается пушкинский «Дубровский» (1833). Как и Разин из «версии Дюма», герой романа, «благородный разбойник», под чужим именем проникает в дом отца своей возлюбленной; прежде чем покинуть его, открывается ей; она готова бежать с ним; он пытается похитить ее, уже обвенчанную. При этом матримониальные намерения героя можно представить как одну из алломорф мотива вор притворяется женихом девушки и приходит за ней (Mot K311.8.3).

– Обстоятельства требуют... я должен вас оставить, – сказал он наконец, – вы скоро, может быть, услышите... Но перед разлукой я должен с вами сам объясниться... <...> Я не то, что вы предполагаете, – продолжал он, потупя голову, – я не француз Дефорж, я Дубровский (гл. XII).

Марья Кириловна ничего не видала, ничего не слыхала, думала об одном, с самого утра она ждала Дубровского, надежда ни на минуту ее не покидала, но когда священник обратился к ней с обычными вопросами, она содрогнулась и обмерла – но еще медлила, еще ожидала <...> и все еще не могла поверить, что жизнь ее была навеки окована, что Дубровский не прилетел освободить ее (гл. XVIII).

Вдруг раздалась крики погони, карета остановилась, толпа вооруженных людей окружила ее, и человек в полу-маске, отворив дверцы со стороны, где сидела молодая княгиня, сказал ей: – Вы свободны, выходите. – Что это значит, – закричал князь, – кто ты такой?.. – Это Дубровский, – сказала княгиня (гл. XVIII).

Итак, в основе нашего предания лежит тема проникновения разбойника в дом будущей жертвы (Mot K310) и ее конкретная сюжетная реализация: чтобы достичь намеченной цели, разбойник переодевается купцом (Mot

К311.14). Существует рассказ о том, как Разин вошел со своим отрядом в некий персидский город (видимо, Фарабат⁸³), успокоил перепуганных жителей, говоря, что собирается здесь только делать покупки (т. е. некоторым образом выдавая себя за «человека торгующего»), а затем, усыпив их бдительность, учинил резню и грабеж; подобную хитрость он применял неоднократно:

Жители одного городка в Персии, прослышав о его приближении, укрылись в соседней крепости. Тогда Стенька известил их, что нет надобности им опасаться и предложил воротиться, обещая что от него и людей его не будет им никакого зла, а что, дескать, они купят у них за деньги провиант и другие нужные им вещи. Жители воротились с полным доверием и открыли лавки, где Стенька и солдаты его покупали, что им требовалось, и платили сполна за купленное. Но вскоре Стенька подал знак казакам своим, а был у них уговор, что когда, идучи по базарной площади, сдвинет он шапку на условленный лад, то надлежит им броситься и перебить всех жителей, что в точности и было исполнено, а после повторено в других местах на границе с Персией⁸⁴.

Данный рассказ, по происхождению устный меморат, был включен в анонимную немецкую брошюру 1671 г.⁸⁵, а затем неоднократно и без существенных изменений воспроизводился другими авторами⁸⁶. Пленение персиянки никак не соединено с этим преданием, однако именно из персидского похода, одним из важных эпизодов которого является разорение Фарабата, пленница, согласно легенде, и была вывезена. Главное же: Стенька предстает здесь как разбойник, который проникает на территорию своих будущих жертв якобы с торговыми целями, что полностью соответствует указанным фольклорным мотивам (Mot K310, K311.14).

Едва ли не самым известным произведением, включающим подобный сюжетный ход, является «Рассказ про Али-Бабу, сорок разбойников и невольницу Марджану»⁸⁷ (AaThUth 954):

Сам атаман надел платье богатого купца и погнал мулов в город. Наступал вечер, уже темнело. Атаман направился прямо к дому Ка-

сима и увидел, что у ворот сидит человек, веселый и приветливый. Это был Али-Баба. Атаман подошел к нему и низко поклонился, коснувшись рукой земли. «Добрый вечер, почтенный купец, – сказал он. – Я чужеземец, из далекой страны. Я привез запас дорогого масла и надеялся продать его в вашем городе. <...> Не позволишь ли ты мне провести у тебя одну ночь?»

Эта «криминальная история», по выражению М. Герхардт⁸⁸, не вошедшая в общеизвестную «египетскую» редакцию «Тысячи и одной ночи»⁸⁹, была тем не менее в распоряжении французского ориенталиста, путешественника, ученого библиотекаря и собирателя редкостей Антуана Галлана (1646–1715), первого переводчика знаменитого литературного памятника, 12-томное издание которого пользовалось огромным успехом по крайней мере до середины XIX в.⁹⁰, и Дюма, конечно, знал не только эту книгу (см. в его изложении легенды: «бандит обладал диковинами из “Тысячи и одной ночи”»), но и эту сказку («Ali Baba et les Quarante Voleurs») – одну из самых популярных в собрании. Данное обстоятельство опять-таки не исключает возможности произвольной «нарративной подсказки», идущей от запомнившейся литературной модели, и внесения в пересказ ранее услышанного предания некоторых отсутствовавших в нем деталей. Однако более широкий литературный контекст позволяет иначе истолковать их появление.

В стихотворении А.В. Кольцова «Стенька Разин» (1838)⁹¹ знаменитый разбойник влюбляется в дочку «гостя новгородскова» и предлагает ей, покинув отца, бежать из своего терема, от чего она, в противоположность героине «версии Дюма», отказывается, опасаясь «страшного суда»:

В некрещеном славном городе, / На крутом, высоком острове / Живет девушка-красавица. / Дочка гостя новгородскова... / <...> / «Ах, душа ль моя ты, душенька! / <...> / Не сиди, не плачь; ты кинь отца; / Ты беги ко мне из терема; / Мы с тобою, птицы вольные, / Жить поедем в Москву красную. / Отвечает ему девица: / «За любовь твою, мой милый друг, / Рада кинуть отца с матерью; / Но боюсь суда я страшнова!»

Дело, видимо, не только в страхе перед грядущим наказанием за сам проступок, но и в нежелании связывать свою судьбу с великим грешником, каковым в народной традиции, как было сказано, часто представляется Разин; вообще существует устойчивая связь имени Разина с понятием страшного суда («Здесь я буду жить до второго пришествия, до Суда Страшного; тогда судьба моя окончательно решится, тогда и муку мне положат настоящую, по делам моим, какую заслужил»⁹²). Весь антураж стихотворения (терем, расположенный в «славном городе на крутом, высоком острове», девушка, поющая под окном «песни задушевные», «наши братские-отцовские»), логическая несогласованность фрагментов «наивной» картины мира (дочь новгородского купца из «некрещеного» города), наконец, обилие устойчивых формул поэтического языка (*добрый молодец, леса темные, птицы вольные* и др.) с большой степенью вероятности говорят об устном источнике данного произведения. Не исключено, что упоминание «некрещеного славного города», в котором живет девица, объект любовных посягательств Стеньки Разина, есть отзвук фольклорного сюжета о плененной в Персии красавице-княжне.

Обращение к фольклору органично для Кольцова, вообще опиравшегося на устную традицию, писавшего в жанре «русской песни»⁹³ и даже специально занимавшегося записью народных песен⁹⁴. Что же касается сюжета стихотворения, то он в полной мере соответствует топике преданий о Разине – похитителе дочерей и жен богатых горожан, например:

Стенька <...> вздумал раз съездить в Саратов-город. Приехал туда и увидел у одного богатеющего купца прекрасную дочь, под названием Марья Федоровна, и так ему захотелось ее к себе забрать в супружество. Дождался он, когда она на разгулку или на балкон выйдет. Через несколько времени выходят на балкон и выносят большой самовар; купец с купчихой садятся чай кушать, и дочь их выходит. Стенька напустил воды, раскинул кошму и подъехал к балкону; взял купеченскую дочь из-за стола, посадил на кошму и с собой увез в Жегулинские горы⁹⁵.

В последнем случае опять-таки обнаруживаются совпадения с «версией Дюма» – вплоть до разбойничьего стана в Жигулевских горах, куда атаман привозит любовницу, а основное различие между текстами – в способе овладения желанной женщиной (похищение vs обольщение, хотя в определенном смысле обольщение можно считать вариантом похищения, смягченным в угоду лирическому жанру).

В балладе Д.Н. Садовникова «Зазноба» (1882)⁹⁶ Разин, как и у Дюма, «переряжен купцом» и лишь в финале раскрывает свое инкогнито, а объектом его посягательств является «зазнобившая» атамана «раскрасавица Алена», уже не дворянская или купеческая дочь, но «чужемужняя жена»; таким образом, «грех великий», в который вводит ее соблазнитель, здесь гораздо более очевиден, чем в случае с дочерью, сбежавшей от отца к любовнику:

«Говорю тебе – уйди! / Не гляди так смело в очи, / В грех великий не вводи!..» / – «Ну, коль этак, – молвит Стенька, – / Так на чью-нибудь беду / Я непрошенный сегодня / Ночью сам к тебе приду». <...> «Что ты делаешь, разбойник? / Ну проснется, закричит!..» / – «Закричит, так жив не будет... / Пусть-ка лучше помолчит. / Не ошиблась ты словечком, – / Что вводить тебя в обман: / Не купец – казак я вольный, / Стенька Разин – атаман!»

Угроза («так на чью-нибудь беду... так жив не будет») имеет под собой некоторые основания. Практически одновременно на тот же сюжет создается баллада С.Ф. Рыскина «Удалец» (1882)⁹⁷, в которой все этапы разбойного похищения возлюбленной описаны вполне прозрачно:

Живет моя зазноба в высоком терему / <...> / При тереме, я знаю, есть сторож у крыльца, / Но он не остановит детину-удальца: / Короткая расправа с ним будет у меня – / Не скажет он ни слова, отдав кистеня!.. / <...> / И выйдет мне навстречу, и хилый и седой, / Постылый муж зазнобы, красотики молодой, / И он не загородит собой дороги к ней!.. / <...> / Войдет тогда к желанной лихая голова, / Промолвит: будь здорова, красавица вдова!.. / Бежим со мной скорее, бежим, моя краса, / Из терема-темницы в дремучие леса!⁹⁸

Как и у Лермонтова, герой здесь назван не Разиным, а «атаманом» и «удальцом», однако совпадение фабульных опор и ряда значимых деталей позволяет включить балладу Рыскина в одну тематическую группу со стихотворениями Кольцова и Садовникова, а также с «версией Дюма», что в свою очередь дает основание предположить их общий источник (скорее всего, фольклорный) и общего героя – Степана Разина; само название «Удалец» (у Рыскина), возможно, является отсылкой к одноименной балладе Кольцова (1833) – также на «разбойничью» тему⁹⁹. Следует добавить, что много лет спустя А. Ширяевец¹⁰⁰ в своем стихотворении описывает жизнь «заснобы» уже после ее брака с атаманом – словно бы в продолжение баллады Рыскина:

С. Рыскин, «Удалец»:

Живет моя засноба в высоком терему <...> К товарищам с желанной примчится атаман; / И будет пир горою тогда в густом лесу, / И удалец женою возьмет себе красу; / Он скажет: не увидишь со мной ты черных дней!

А. Ширяевец, «Атаманова засноба»:

Нет утехи, нет покоя / С той поры, как мой родной / Закатился с голытьбою / К понизовью на разбой... / Где простились, вкруг да окол / Все брожу я у реки... / – Ах, неужто сгибнет сокол / С той ли вражеской руки!

Упоминание «понизовья», которое после фильма «Понизовая вольница» (1908) стало прочно ассоциироваться с именем Степана Разина, косвенно свидетельствует о том, что «Удалец» Рыскина и впоследствии воспринимался именно как баллада о Разине. Вообще же опыты сюжетного продолжения баллад со «счастливым концом» зачастую характеризуются сменой регистра на противоположный – с романтического на сатирический¹⁰¹, с лирико-драматического на сниженно-бытовой. Такова, например, песня «Жена алкоголика»¹⁰², предлагающая «продолжение» сюжета известной песни «Я Мишу встретила на клубной вечериночке...» и в пессимистических тонах рисующая семейную жизнь, которую обрела героиня после свадьбы; в известном смысле соотношение этих двух текстов совершенно аналогично соотношению стихотворений Рыскина и Ширяевца.

Суммируем наши наблюдения, относящиеся к тематическим параллелям рассмотренных текстов:

	Общие тематические элементы	Дюма	Кольцов	Садовников	Рыскин
1	<i>Замок / терем / хоромы</i>	В отчем замке	В некрещеном славном городе, на крутом, высоком острове... в тереме...	По посаду городскому, мимо рубленых хором	Живет моя засноба в высоком терему
2	<i>Дочь / жена знатного / богатого (~ старого) человека</i>	дочь знатного человека, богача	Дочка гостя новгородского	раскрасавица Алена, чужемужняя жена... Муж сидит в ряду гостином да алтынам счет ведет	и хилый и седой, постылый муж заснобы, красотики молодой
3	<i>Поет песни / плетет кружева</i>		Под окном сидит растворенным, поет песни задушевные	А жена одна скучает, тонко кружева плетет	
4	<i>Переодевание в купца</i>	бандит выдает себя за торговца украшениями		Стенька... переряженный купцом	
5	<i>Препятствия на пути, их преодоление</i>			Не удержат ретивого ни запоры, ни замки... «Неравно старик вернется... Ну проснется, закричит!»	При тереме, я знаю, есть сторож у крыльца, но он не остановит детину-удальца
6	<i>Убийство мужа / сторожа</i>			Так на чью-нибудь беду... Закричит, так жив не будет...	короткая расправа с ним будет у меня – не скажет он ни слова, отдав кистеня!
7	<i>Призыв бросить отца / мужа (~ скрытый / явный)</i>	Разин объявил девушке о своем отъезде	ты кинь отца; ты беги ко мне из терема	Либо лаской, либо силой, а тебя добуду я!	Бежим со мной скорее, бежим, моя краса, из терема-темницы в дремучие леса!
8	<i>Согласие / отказ</i>	она предложила уехать с ним...	рада кинуть отца с матерью; но боюсь суда я страшнова!	Совесть зазрит слушать льстивые слова... «Уходи скорей отсюда!... Чай, я – мужняя жена...»	
9	<i>Отъезд</i>	Двое влюбленных уехали вместе			К товарищам с желанной примчится атаман
10	<i>Счастливая жизнь влюбленных</i>	В течение двух лет они вели веселую жизнь триумфаторов			И будет пир горою тогда в густом лесу, и удалец женою возьмет себе красу; он скажет: не увидишь со мной ты черных дней!

Итак, альтернативные фабульные варианты связаны с исходной ситуацией и, соответственно, с семейным статусом героини: «дочь» (у Дюма и у Кольцова) или «жена» (у Садовникова и Рыскина), чем обусловлено последующее разворачивание сюжета: «бескровное» похищение (~ попытка похищения) дочери в первом случае; убийство (~ угроза убийства) «старого мужа» во втором¹⁰³. Общими для всех вариантов являются три тематических элемента: (1) замок / терем / хоромы, где проживает героиня; (2) ее статус (дочь / жена знатного / богатого человека); (7) скрытое или явное предложение бросить отца / мужа и бежать с героем (~ согласиться на любовные отношения с ним); к последнему элементу следует добавить еще (8) реакцию героини: согласие или отказ (у Рыскина данный элемент не присутствует, но, как можно понять, предполагается положительная реакция).

В каждой из рассмотренных баллад развязка совпадает с кульминационным моментом, центральный эпизод соблазнения / похищения женщины (включая ее согласие / несогласие) является в них и сюжетным завершением (о гибели героини, естественно, речь не идет); скорее всего, так обстояло дело и в прототипической фольклорной традиции. По-видимому, именно подобный «открытый финал» создает возможность монтажа сюжетов о любовном приключении Разина и о жертвоприношении духу реки. Напомню: в текстах Стрэйса и Фабрициуса о пленении наложницы сообщается очень лаконично:

При нем [Разине] была персидская княжна, которую он похитил вместе с ее братом. Он подарил юношу господину Прозоровскому, а княжну принудил стать своей любовницей (Стрэйс).

Год назад он полонил ее [красивую и знатную татарскую деву] и до сего дня делил с ней ложе (Фабрициус).

Именно эта краткая экспозиция, отраженная старейшими изложениями легенды, замещается в «версии Дюма» сюжетом, который по-новому интерпретирует появление возлюбленной у разбойничьего атамана. По мере выветривания из фольклорной

памяти собственно исторической тематики («персидский поход», «яицкое сидение») ситуация начинает трактоваться в балладно-новеллистическом ключе; процесс, вообще имеющий универсальный характер.

Что же касается этиологического финала, то возможность его появления, по-видимому, обусловлена двумя факторами. Во-первых, следует указать на ослабление собственно ритуалистической фабулы предания (требование дарополучателя отчетливо не артикулировано и, возможно, порождено ложной интерпретацией затемненного похмельем сознания; соответственно, жертвоприношение расценивается как злодеяние, не достигает своей цели, и, напротив, предвещает герою гибель). Во-вторых, обратим внимание, что сюжет приурочен как раз к тем местам, в традиции которых топонимическая (конкретно – оронимическая) модель обнаруживает особую продуктивность – именно в связи с разинской тематикой.

Народная традиция связывает с именем знаменитого разбойника целый ряд приволжских возвышенностей – утесов, курганов, гор: Молодецкий Курган, Бахилловская гора, Бирючьи горы и др.¹⁰⁴ «Берега Волги усеяны урочищами с его именем <...> В одном месте набережный шихан (холм) называется “Стол Стеньки Разина”, потому что он там обедал с своими товарищами»¹⁰⁵. «По правому берегу Волги, к югу от Саратова, имеются так называемые, “бугры” Стеньки Разина, где, по преданию, было жилье атамана. В пещерах содержались пленные»¹⁰⁶. «На самом высоком бугре стояло кресло с насечкой из слоновой кости. Отсюда Разин рассматривал все суда, проходившие мимо, и чинил суд и расправу»¹⁰⁷. В некоторых преданиях говорится об их рукотворности; прежде всего это касается Царева Кургана, расположенного недалеко от Самары, в районе впадения реки Сок в Волгу:

Утверждают, что славный некогда по Волжским окрестностям грабитель и праотец войска Донского Стенька Разин соорудил сию достопамятную громаду, которая ему во многих случаях, а особливо в полулю воду, служила защитой и убежищем... Можно его почитать за достопамятный останок силе помянутого злодея: ибо камни, состав-

ляющие основание Царева Кургана, до несколько сот пуд в себе имеющие, требовали многолюдства и облегчающих орудий¹⁰⁸.

«Все эти бугры, – заключает Н.И. Костомаров – схожи между собою тем, что отделяются от материка ущельями, которые в весеннее время наполняются полою водою; все эти бугры – экземпляры одного идеального бугра, существующего в народном воображении»¹⁰⁹.

Возможно, топонимический финал предания обусловил чисто локальный характер его функционирования, что препятствовало распространению текста за пределы местной традиции, и, не оказавшись любознательный французский путешественник в середине позапрошлого века вместе со своим словоохотливым спутником где-то в районе Самарской Луки, эта версия легенды, способная многое прояснить в ее истории, так и осталась бы неизвестной.

Статья подготовлена при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

- 1 De Paris; Astrakan. Nouvelles impressions de voyage par Alexandre Dumas. Bruxelles, 1858–1862; Paris 1865; Impressions de voyage en Russie par Alexandre Dumas. P., 1866; см. полный рус. пер.: Дюма А. Путевые впечатления. В России. Соч.: В 3 т. / Предисл. М. Трескунова. Ист. справки С. Исколюя. М., 1993. Далее перевод цит. по изд.: Дюма А. Из Парижа в Астрахань. Свежие впечатления от путешествия в Россию / Пер., вступит. статья и примеч. В.А. Ишечкина. М., 2009. С. 667–784 (очерк «Степи»).
- 2 Моруа А. Три Дюма // Моруа А. Собр. соч.: В 6 т. / Пер. с франц. Сост. и общ. ред. М.Н. Ваксмахера. Вступит. статья З.И. Кернозе и В.Н. Пронина. М., 1992. Т. 1. Ч. 7. Гл. 5 («Поездка в Россию»; с. 152 по эл. изд.: http://lib.aldebaran.ru/author/morua_andre/morua_andre_tri_dyuma/).
- 3 Impressions de voyage en Russie... P. 8–13.
- 4 Сказано только: «Это снова предание, связанное со Стенькой Разиным» (*C'est encore une tradition qui se rattache à Stenka Razine* [Impressions de voyage en Russie... P. 10]).
- 5 Voltaire. Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre-le-Grand. Genève, 1759–1763. Vol. I–II.
- 6 «То, что мы собираемся рассказать о Петре I, вы не найдете в “Истории” Вольтера», «Пока князь Трубецкой рассказывал мне различные охотничьи пе-

рипетии...», «когда князь Трубецкой, который рассказал мне этот анекдот...», «Гамильтон [сын адмирала русской службы] рассказывал еще об одном приключении...», «Эту быль, что ярко живописует патриархальные нравы России, рассказал очевидец события, офицер с сибирских рудников — генерал Семенко-Быковец», «Раз уж мы вязнем в необычных историях, то вот еще две, только что мне рассказанные; подаю их в горячем виде», «Это происшествие рассказано князем Волконским...», «...каждое утро рассказывали что-нибудь новенькое...», «Перевожу для вас на французский язык рассказ Миллелотти. Поверьте, дорогие читатели, в нем нет ничего моего», «Дандре... взамен жаркого рассказывал кавказские истории...», «Вот что рассказали о способе, которым царевич заставил себя признать», «Княгиня Трубецкая, подруга императрицы — жены Николая I мне рассказывала...», «Наступила очередь Анненкова рассказывать мне про свои приключения», «Один купец рассказал нам...», «Один офицер рассказывал мне...», «Калино... рассказывал мне...»

⁷ Моруа А. Указ. соч., с. 154 по эл. изд.

⁸ «Там я ночевал в палатке посреди степи и пировал с очаровательным человеком, господином Беклемишевым, атаманом астраханских казаков» (из письма сыну). Цит. по: Там же, с. 154 по эл. изд.

⁹ «Дюма никогда не отличался точностью, однако его рассказы по возвращении из России превзошли приключения Монте-Кристо. Хорошо выдумывать тому, кто прибыл издалека» (Там же, с. 156 по эл. изд.).

¹⁰ Пахсарьян Н.Т. Образ России в «Мемуарах» А. Дюма, или «Развесистая клюква» литературной репутации // Новые российские гуманитарные исследования. 2007. № 2 (Россия и русские в художественном творчестве зарубежных писателей XVII – начала XX веков: Материалы «круглого стола» в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН [5 декабря 2006 года]), цит. по: (http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=52&binn_rubrik_pl_articles=253); см. также: Дурьлин С. Александр Дюма-отец и Россия // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31–32. С. 491–562; Ощепков А.П. Образ России во французских путевых записках XIX века: Научная монография. М., 2010; Он же. «Занимательная история» России в «Путевых впечатлениях» А. Дюма // Русский язык за рубежом. 2011. № 1. С. 79–85.

¹¹ Olearius A. Beschreibung der muscowitischen und persischen Reise. Schleswig, 1647; Олеарий А. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию и обратно / Введение, перевод, примеч. и указатель А.М. Ловягина. С 19 рисунками на особых листах и 66 рисунками в тексте. Издание А.С. Суворина. СПб., 1906. С. 379. (Здесь и далее разрядка моя. — С.Н.)

¹² Невоструев К.И. О городищах древнего Волжско-Болгарского и Казанского царств. М., 1871 (из Трудов 1-го Археологич. съезда). С. 41–43, 48.

¹³ «Спутники Олеария в стихах изливали к ней восторженные свои чувства» (Невоструев К.И. Указ. соч. С. 41–43, 48); речь идет о сонете П. Флеминга, о котором будет сказано ниже.

- 14 *Олеарий А.* Указ. соч. С. 379.
- 15 *Bruce P.H.* Memoirs of Peter Henry Bruce, esq., a military officer in the services of Prussia, Russia, and Great Britain: Contain an account of his travels in Germany, Russia, Tartaru, Turkey, the West-Indies... L., 1782. P. 237–238. Перевод цит. по: *Брусникины А. и Н.* Девья гора // <http://rgo-volga.narod.ru/Devia-gora.html>
- 16 *Невоструев К.И.* Указ. соч. С. 42.
- 17 *Сырнев И.Н.* Среднее Поволжье // Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей / Под ред. В.П. Семенова. СПб., 1901. Т. 6: Среднее и Нижнее Поволжье и Заповжье. С. 413.
- 18 *Невоструев К.И.* Указ. соч. С. 48.
- 19 «...ведуща съ собою более 10 000 рыболов русских, ловящих рыбу на Волге, под горами Девичьими и до Змиева камня и до Увека» (Полное собрание русских летописей. СПб., 1903 [изд. 2-е.: М., 2000]. Т. XIX: История о Казанском царстве [Казанский Летописец]. Гл. 13: «О печали великого князя о христьянехъ въ Казани погибшихъ, и радость его о Шигалееве животе»).
- 20 *Виноградов А.В.* Самарская Лука как крупный центр праславянской языческой культуры // Самарская Лука: проблемы региональной и глобальной экологии. Самарская Лука, 2009. Т. 18. № 3. С. 15.
- 21 *Брусникины А. и Н.* Указ. соч.
- 22 Жигули (возвышенность) // Википедия. Свободная энциклопедия [[ru.wikipedia.org/wiki/Жигули_\(возвышенность\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Жигули_(возвышенность))]; *Pallas P.S.* Reise durch verschiedene Provinzen des Russischen Reichs in den Jahren 1768–1773. Bd. 1–3. Theil. St. Petersburg, 1771–1776 (= Graz, 1967).
- 23 *Шульгина В.В.* О том, как Девичья гора пол поменяла // Миражи над Жигулями (<http://www.awesta.sibirjak.ru/page-id-85.html>); *Брусникины А. и Н.* Указ. соч.
- 24 *Виноградов А.В.* Указ. соч. С. 15.
- 25 *Олеарий А.* Указ. соч. С. 380 (пер. А. Ловягина); немецкий оригинал: *Olearius A.* Beschreibung der muscowitischen und persischen Reise. S. 357.
- 26 *Сырнев И.Н.* Указ. соч. С. 413–414; *Шульгина В.В.* Указ. соч.; *Алексеева Н., Шульгина В.* Усольские амазонки // Литературная Губерния. Международный Альманах (<http://samaralit.ru/?p=6937>).
- 27 Башкирское народное творчество. Уфа, 1987. Т. 2: Предания и легенды. № 31 («Гора Мухибы») [С. 48].
- 28 Там же. № 40 («Гора Сюярбики») [С. 51–52].
- 29 Там же. № 62 («Аннаоскан-тау – Гора, откуда упала Анна») [С. 67–68].
- 30 *Bruce P.H.* Op. cit.
- 31 *Виноградов А.В.* Указ. соч. С. 15; «Хозяйка жигулёвских гор» // <http://wiki.irkutsk.ru/index.php>; http://stavropol63.hut2.ru/3-8_index.html; <http://www.liveinternet.ru/tags/>
- 32 Ветры великих Булгар: легенды, предания, байты и исторические материалы / Сост. С.М. Гилязутдинов. Казань, 1993 (Библиотека журнала «Казань». Вып. 11–12). Цит. по: *Брусникины А. и Н.* Указ. соч.

- 33 Самарская Лука // Национальный парк «Самарская Лука» (http://www.npsamluka.ru/about_park); Девья (Девичья) гора // Зеленая Самара. Экологический портал (http://ecolog63.ru/article_dev_maiden_mountain/).
- 34 *Левкиевская Е.Е.* Гора // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1 (А-Г). С. 520–521.
- 35 *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884 (Зап. Импер. Русского географического общества. Т. XII); далее цит. по изд.: *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края / Подгот. текста, послесловие и приложение Ю.Б. Орлицкого. Самара, 1993 (биб-ка «Самарской энциклопедии»). Вып. I–II. № 110 [с. 123].
- 36 Башкирское народное творчество. Т. 2. № 51 («Скала Булякбики») [С. 60–61].
- 37 Там же. № 52 («Камень Инсебики») [С. 60–61].
- 38 Благодатная земля (несказочная проза Бараула) / Сост. А.Д. Цветкова, А.А. Садыкова. Павлодар, 2005. № 40 [с. 72–73].
- 39 Там же. № 41 [с. 73–74].
- 40 Там же. № 39 [с. 71–72].
- 41 Самарская Лука // Национальный парк «Самарская Лука»; Девья (Девичья) гора // Зеленая Самара. Экологический портал.
- 42 «Дездемона. Еще минуточку! Дай помолиться! — Отелло. Поздно чересчур. (Душит ее.) <...> За дверью шум. Жива! Еще жива? / Я — изувер, но все же милосерден / И долго мучиться тебе не дам. / Так. Так. (Закалывает ее.)» (Отелло, V, 2).
- 43 Ср.: «Однажды явился Разин к одному пчелинцу [пчеловоду, пасечнику] и грозно потребовал от него денег и две кадки меду; когда пчелинец заупрямился было, Стенька погрозил ему саблей». «Глядь, а перед ним человек <...> а в руке сабля острая. “Ну что, хозяин, не признаешь?” — “Не признаю”. — “Я и есть Разин, пришел с того света тебя проучить. Говори, где клад, а не то твою голову с собой унесу”» (*Аристов Н.Я.* Предания о кладах // Записки по отделению Этнографии Импер. Русского Географического Общества. СПб., 1867. Т. I. С. 709–739; *Цыбин В.* Заговоренные клады и кладоискатели. М., 1994. С. 23–25).
- 44 Оригинальные тексты:

Легенда о Разине

Une dernière fois, il la serra contre son cœur, appuya ses lèvres sur les siennes, et, au milieu d'un long et suave baiser, il lui enfonça son poignard dans le cœur. La jeune fille jeta un cri, le bandit ouvrit les bras, et la victime expiatoire tomba dans le fleuve, où elle disparut.

Драма «Антони»

Adèle. *Se jetant dans ses bras.*
Je viens la chercher.
Antony, *lui donnant un baiser.*
Eh bien, meurs! *Il la poignarde.*
Adèle, *tombant dans un fauteuil.*
Ah!..

- 45 Успех сопутствовал ей и на русской сцене: «после того как Каратыгин перевел на русский язык “Антонии”, “Ричарда Дарлингтона”, “Терезу” и “Кина”, драматургия Дюма произвела в России настоящую литературную революцию. Чтобы увидеть пьесы Дюма, в театры повалила знать». *Моруа А.* Указ. соч., с. 152 по эл. изд.
- 46 *Апухтин А.Н.* Полное собрание стихотворений. Л., 1991. № 237; *Архипова А.С.* Как погибла Оля и родился фольклор // «Кирпичики»: Культурная антропология и фольклористика сегодня. Сборник статей в честь 65-летия С.Ю. Неклюдова и 40-летия его научной деятельности / Сост. А. Архипова, М. Гистер, А. Козьмин. М., 2008. С. 563–591.
- 47 Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текста и коммент. А.В. Кулагиной, Ф.М. Селиванова. Вступит. статья. Ф.М. Селиванова. М., 1999. № 385.
- 48 Песни русских поэтов в двух томах / Вступит. статья, сост., подгот. текста, биографич. справки и примеч. В.Е. Гусева. Л., 1988. № 801; Любимые песни. Тюмень, 1995. Вып. IV. С. 78–79.
- 49 Сокращенная версия баллады А. фон Шамиссо «Ночная прогулка» (1828) в переводе Д.Д. Минаева (Живописное обозрение, 1884). См.: *Никитин П.П.* Культура народов — выше барьеров розни! // Центры немецкой культуры. Информационно-методический бюллетень. 1999. № 4 (октябрь–декабрь). С. 20–21; Антология одной песни: «Nächtliche Fahrt» или «Окрасился месяц багрянцем» // Живой Журнал Давида Эйдельмана (<http://davidaidelman.livejournal.com/1024340.html>). Это произведение в свою очередь несомненно опирается на немецкую фольклорную традицию; ср. чрезвычайно схожую народную балладу «Ревнивый парень», записанную в Эльзасе молодым Гёте в 1771 г. и опубликованную Гердером в его знаменитой антологии народных песен (Stimmen der Völker in Liedern r. Gesammelt, geordnet, zum Theilüberfest durch Johann Gottfried von Herder, 1778–1779. 5. Buch): «Не нож ли в руках очутился? / Не острый ли это клинок / Красавице в сердце вонзился? / И брызнула кровь на песок. / Он снял с ее пальца колечко, / Он снял золотой перстенок / И бросил в прозрачную речку, / Что резво бежала у ног» (цит. по: *Гугнин А.А.* Народная и литературная баллада: судьба жанра // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов / Отв. ред. Л.Н.Будагова. М., 1996, с. 84).
- 50 См., например: Окрасился месяц багрянцем // Студия «Илосик». Минусовки, тексты и ноты. Народные песни (www.ilosik.ru/lyrics/people/14/okrasilsya_mesyc.html).
- 51 *Лермонтов М.Ю.* Атаман // Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 198.
- 52 «Он был ненавистник всего, что стояло выше его. Закон, общество, Церковь — все, что связывает личные побуждения человека, все попирала его неустранимая воля. Для него не существовало сострадания. Честь и великодушные были ему незнакомы. Таков был этот борец вольницы, в полной мере изверг рода человеческого...» (*Костомаров Н.И.* Бунт Стеньки Разина // Отечественные записки. 1858. Т. 121. Кн. 11, 12; 2-е дополн. изд.: СПб., 1859; здесь и далее все ссылки приводятся по изд.: *Костомаров Н.И.* Бунт Стеньки Разина. Исторические монографии и исследования. М., 1994. С. 352).
- 53 *Железнов И.* Уральцы. Очерки быта уральских казаков // Полное собрание сочинений Иосафа Игнатьевича Железнова. Изд 3-е., под ред. Н.А. Бородина. СПб., 1910. Т. I. С. 59–60.
- 54 *Садовников Д.* Из «Волжских песен» // Волжский вестник. 1883. № 12 (март). С. 261 (первая публикация).
- 55 *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края. № 110.
- 56 *Морозов А.* Парусный мастер Ян Стрейс и его путешествие // Я. Стрейс. Три путешествия / Введение А. Гайсиновича. Пер. [с голланд.] Э. Бородиной. Ред. [вступит. статья, примеч.] А. Морозова. М., 1935. С. 23–38.
- 57 *Struys J.J.* Drie aanmerkelijke en seer rampspoedige Reysen, door Italien, Griekelandt, Liflandt, Moscowien, Tartarijen, Meden, Persien, Oost-Indien, Japan, en verscheyden andere Gewesten... T'Amsterdam, by Jacob van Meurs, op de Keyzers Graft, en Johannes van Someren, in de Kalverstraat, 1676.
- 58 *Корнилович А.* Голландец Ян Янсен Стрейс // Северный архив. СПб., 1824. Ч. 9. С. 275–290; Ч. 10. С. 26–40.
- 59 *Юрченко П.* О путешествии по России голландца Стрюйса // Русский архив. 1879. № 7. С. 266–269.
- 60 *Стрейс Я.* Указ. соч. Судьба казанного Петром I (и, возможно, выполненного) перевода остается неизвестной.
- 61 *Боярин И.С.* Прозоровский — астраханский воевода (1667–1670), впоследствии зверски убитый разинцами при взятии города.
- 62 *Стрейс Я.* Указ. соч. С. 201–202.
- 63 *Королев В.Н.* Утопил ли Стенька Разин княжну? (Из истории казачьих нравов и обычаев) // Историко-культурные и природные исследования на территории Ростовского этнографического музея-заповедника: Сб. статей. Новочеркасск, 2004. Вып. 2. С. 82–120.
- 64 *Веретенников В.И.* Об иностранных, современных событиях, источниках для истории разинского восстания // Научные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. Харьков, 1927. Т. II. С. 171–177.
- 65 *Olearius A.* Beschreibung der muscowitischen und persischen Reise; *Морозов А.* Указ. соч. С. 32–34.
- 66 *Неклюдова М.* «Общая картина современной России» Виктора Комераса (К вопросу о типологии европейской «Россики») // Тыняновский сборник. М., 2002. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. С. 81.
- 67 Там же. С. 79–80; *Морозов А.* Указ. соч. С. 28–29.
- 68 [Юрченко П.] Путешествие по России голландца Стрейса // Русский архив. 1880. № 7. С. 3; *Морозов А.* Указ. соч. С. 31–32, 36–37.
- 69 *Kononov S.* Ludvig Fabritius's Account of the Razin Rebellion // Oxford Slavonic Papers. 1956. Vol. 6. P. 72–94; Записки иностранцев о восстании Степана Разина. Л., 1968. Т. 1. С. 46–73.

- 70 *Konovalov S.* Op. cit. P. 74; *Маньков А.Г.* О записках Л. Фабрициуса // Записки иностранцев о восстании Степана Разина. С. 11–12.
- 71 Там же. С. 9–10; Записки иностранцев о восстании Степана Разина. С. 362.
- 72 Там же. С. 47–48.
- 73 *Королев В.Н.* Указ. соч. С. 86.
- 74 Там же. С. 5–6; *Konovalov S.* Op. cit.
- 75 Записки иностранцев о восстании Степана Разина. С. 46–73.
- 76 *Костомаров Н.И.* Указ. соч. С. 373–374; *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края. № 110 (с. 128); *Якушкин П.Я.* Путевые письма из Астраханской губернии // Отечественные записки. 1868. № 10. С. 143–144 (= *Якушкин П.Я.* Соч. / Вступит. статья, коммент. З.И. Власовой. М., 1986. С. 319–321).
- 77 «О Разине сочинено много народных песен, складывать их начали еще в XVII веке. Однако в тех, ранних, нет и намека на историю с персиянкой» [*Каминская М.* «С ним царь Петр встретиться хотел...» (интервью с М.П. Астапенко, зав. научно-просветительским отд. Старочеркасского музея-заповедника) // Наше время (разд. «Культура»). Ростов-на-Дону, 2012. № 281–283.
- 78 *Певец Волги Д.Н.* Садовников. Куйбышев, 1940. С. 150–151; *Головачев В., Лаишин Б.* Народный театр на Дону. Ростов-на-Дону, 1947. С. 31, 66–67; Русское народное творчество в Башкирии / Сост. С.И. Минц, Н.С. Полищук, Э.В. Померанцева. Под общ. ред. Э.В. Померанцевой. Отв. ред. А.Н. Киреев [Башкирский филиал Института истории языка и литературы Баш. Фил. АН СССР]. Уфа, 1957. С. 249–251; *Крупянская В.Ю.* Указ. соч. С. 274; Байкальские легенды и предания. Фольклорные записи Л.Е. Элиасова. Изд. 2-е, дополн. и переработанное. Улан-Удэ, 1984. С. 165.
- 79 *Костомаров Н.И.* Указ. соч. С. 373–374.
- 80 *Березкина С.В.* Указ. соч. С. 179.
- 81 *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края. № 110.
- 82 *Костомаров Н.И.* Указ. соч. С. 373.
- 83 Сообщение касательно подробностей мятежа, недавно произведенного в Московии Стенькой Разиным // Записки иностранцев о восстании Степана Разина. С. 120; *Попов А.Н.* История возмущения Стеньки Разина. М., 1857. С. 39–40; [Chardin J.] *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient.* P., 1811. Vol. X. P. 135–138.
- 84 Сообщение касательно подробностей мятежа... С. 107–108.
- 85 Kurtze doch Wahrhaftige Erzählung von der Blutigen Rebellion in der Moscau / Angerichtet durch den großen Verräther und Betrieger Stenka Razin Donischen Cosaken / Wie er wider seinen Käyser / den großen Herrn Zaar und Groß-Fürsten Alexe Michaloiwits, aller großen, kleinen und weißen Reußen Selbst-Erhalter / Anno 1667. auffgestanden / und seine Rebellion continuiret biß Anno 1971. / da er gefangen und auff einen schändlichen Triumph-Wageg am 2. Junii in die Stadt Moscau eiingeführt und 6. drauff öffentlich allda gerichtet worden. [Wolffenbüttel:] Emden, 1671.

- 86 *Стрейс Я.Я.* Указ. соч. С. 199–200; *Сумароков А.* Сокращенная повесть о Стеньке Разине. СПб., 1774. С. 4–5.
- 87 Али-Баба и сорок разбойников. Избранные сказки и рассказы из «Тысячи и одной ночи» / Пер. с араб. М. Салье М., 2003 (сер. «Мировая классика»).
- 88 *Герхардт М.* Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984. С. 148–149.
- 89 *Салье М.* Послесловие // Книга тысячи и одной ночи в восьми томах / Пер. с араб. М.А. Салье. М., 1958–1959. Т. 8. С. 431–432; *Герхардт М.* Указ. соч. С. 157–161.
- 90 *Les mille et une Nuit: Contes arabes. Traduits par Antoine Galland.* P., 1704–1717. Т. I–XII; *Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе / Пер. с итал. М., 1960. С. 54, 56–58; *Полевщикова Е.В.* Об экземпляре «Различных портретов» в библиотеке Воронцовых // Стародруки і рідкісні видання в університетській бібліотеці: Матеріали Міжнародних книгознавчих читань (м. Одеса, 14–16 верес. 2009 р.) : [зб. ст.] Упоряд.: О. В. Полевщикова, В.В. Самодурова, О.В. Суворцева. Наук. ред. І.С. Гребцова. Відп. ред. М.О. Подрезова. Одес. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. Одеса, 2010. С. 253–254.
- 91 *Кольцов А.В.* Стенька Разин // Кольцов А.В. Стихотворения. Л., 1953. С. 214–215.
- 92 *Железнов И.* Указ. соч. С. 60.
- 93 *Гусев В.* Песни романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов в двух томах. Т. 1. С. 23–24.
- 94 *Тонков В.А.* А.В. Кольцов и фольклор. Воронеж, 1940; *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М., 1963. Т. II. С. 211, 335, 344–346.
- 95 *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края. № 110 [с. 123].
- 96 *Садовников Д.Н.* Зазноба // Поэты-демократы 1870–1880-х годов. М., 1962. № 409.
- 97 *Рыскин С.Ф.* Первый шаг: Стихотворения. М., 1888. Цит. по: Песни и романсы русских поэтов. Вступит. статья, подготовка текста и примеч. В.Е. Гусева. М.; Л., 1965. № 601. Сергей Федорович Рыскин (1859–1895) – писатель и журналист, автор стихотворений по мотивам народных песен, сказок и преданий (циклы «В деревне», «На Волге», «Народные мотивы», «Сказки»), впоследствии вошедших в песенники, а также романа «Купленный митрополит, или Рогожские миллионы» (М., 1893). Фигурой разбойничьего атамана поэт интересовался особо, а его стихотворение «Стенька Разин» стало народной песней.
- 98 В популярном романсе на эти слова («Живет моя отрада в высоком терему...»; муз. М.Д. Шишкина) авторский текст чуть ли не вчетверо сокращается, а драматические подробности его сюжета исчезают; см. эстрадно-исполнение Варей Паниной, Лидией Руслановой, Тамарой Церетели, Клавдией Шульженко, Вадимом Козиным (*Баделин В.И.* Земля Иванов: Историко-литературные очерки. Иваново, 2004. С. 308–315). В песенниках он появляется в начале XX в. (Ермак. М., 1912); фольклорные варианты: Русские народные песни. Вступит. статья, сост. и примеч. А.М. Новиковой. М., 1957.

- С. 428; Фольклор семейских / Сост. Л.Е. Элиасов, И.З. Ярневский. Улан-Удэ, 1963. С. 288; Песни и романсы русских поэтов. № 601 (коммент.).
- ⁹⁹ Кольцов А.В. Удалец // Кольцов А.В. Стихотворения. С. 137–138.
- ¹⁰⁰ Ширяевец А. Атаманова зазноба // Ширяевец А. Раздолье. М.; Пг., 1924 (Б-ка соврем. рус. лит.); Ширяевец А. Стихотворения // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. М., 1991. Ширяевец (Абрамов) Александр Васильевич (1887–1924) – один из «новокрестьянских» поэтов, прозаик, драматург, журналист.
- ¹⁰¹ См. некоторые пародийные «продолжения» знаменитых «Кирпичиков» (Нелюдов С.Ю. «Все кирпичики, да кирпичики...» // Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005. С. 280–281).
- ¹⁰² Аудиокассета «В эпоху войн, в эпоху кризиса» («В нашу гавань заходили корабли», 5), № 15/В.
- ¹⁰³ «Дубровский» в этом плане объединяет обе сюжетные версии: героиня – и «дочь» (сначала), и «жена» (в конце); вспомним также о намерении разбойников убить мужа героини – князя Верейского (гл. XVIII).
- ¹⁰⁴ Волжский фольклор / Сост. В.М. Сидельников, В.Ю. Крупянская. Предисл. и ред. Ю.М. Соколова. М., 1937. № 27–29; Фольклор Чкаловской области / Сост. А.В. Бардин. Чкаловск, 1940. С. 213.
- ¹⁰⁵ Костомаров Н.И. Указ. соч. С. 438.
- ¹⁰⁶ Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии. Собраны в 1861–1888 годах. чл. сотр. А.Н. Минхом // Зап. Имп. Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XIX. Вып. 2 (Отдельный оттиск: СПб., 1890 [= Саратов, 1910]); Зайковский Б.В. Бугор Стеньки Разина // Труды Саратовской ученой архивной комиссии. Саратов, 1908. Вып. 24. С. 44–55; Лозанова А.Н. Народные легенды и предания о Степане Разине // Художественный фольклор. Орган фольклорной подсекции литературной секции ГАХН / Под ред. Ю. Соколова. М., 1929. Т. IV–V. С. 53.
- ¹⁰⁷ Путеводитель по Волге между Нижним и Астраханью / Сост. Я. Кучин. Саратов, 1865; Лозанова А.Н. Указ. соч. С. 54.
- ¹⁰⁸ Дневные записки путешествия доктора академии наук адъютанта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства, 1768 и 1769 году. СПб., 1795. Ч. I. С. 537.
- ¹⁰⁹ Костомаров Н.И. Указ. соч. С. 438.

М.Л. Андреев

«ДЕКАМЕРОН» В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

ТА ПОЧВА, НА КОТОРОЙ ВЫРОС и утвердился какой-нибудь классический литературный жанр, как правило, нам известна плохо или неизвестна вообще. Мы знаем, что Эсхил и Аристофан не были первыми (и подозреваем, что не был первым Гомер), мы даже иногда знаем имена их предшественников, но не знаем их произведений. С новеллой ситуация иная и единственная в своем роде: мы знаем, что было до «Декамерона», и поэтому можем оценить личный вклад Боккаччо в формирование этого жанра. Нельзя сказать, что Боккаччо строил на пустом месте. В средневековой литературе существовало много разновидностей короткого рассказа. Была басня, был «пример» – нарративная иллюстрация к проповеди, было фаблио, активно шел процесс структурирования малой повествовательной формы. Это сказывалось, в числе прочего, в том, что, с одной стороны, более или менее пространственные повествования рассыпались на самостоятельные эпизоды (что характерно для агиографии или, к примеру, для жизнеописаний провансальских трубадуров), а с другой – короткие повествования объединялись в обширные своды (что происходило с «примерами»). Цель таких объединений была чисто прикладной – облегчить поиски подходящего примера, но тем самым обозначались претензии на некий квазижанровый статус.

«Пример» и фаблио – это два полюса средневековой предновеллистики. В «примерах» на первом плане поучение, в фаблио – развлечение: «примеры» не только сопровождаются, подобно басне, моралистическими концовками, но сам их нарративный порядок подчинен, как правило, дидактической цели; фаблио тяготеют к чистому бурлеску и наиболее прямым и откровенным формам комического. При этом в фаблио зачастую имеются финальные моралистические резюме, а «примеры» чем дальше, тем активнее осваивают фольклорную традицию (имевшую огромное значение для фаблио) и проявляют тенденцию к нарративному усложне-

нию, т. е. два эти вида рассказа в какой-то степени если не сближаются, то соотносятся друг с другом¹.

Высшую форму средневековой «додекамероновской» предновелистики, выросшей на основе «примера», но уже свободной от свойственной ему прагматической функции, демонстрирует «Новеллино», анонимный итальянский сборник, возникший во второй половине XIII в. Рассказ в этом сборнике претендует на полную автономность, он ничему не служит и ничего не иллюстрирует, он рассказывается ради самого себя (даже о фаблио этого сказать в полной мере нельзя). Этические смыслы, здесь содержащиеся, образцы справедливости, великодушия, щедрости, даны не в качестве урока или назидания, не вынесены за пределы рассказанной истории, а внедрены в нее – история к ним подводит. Этика «Новеллино», кроме того, не отрывается от земли в отличие от этики «примера», не владеющей другим языком, кроме языка кары и воздаяния; это этика в основном куртуазно-рыцарская, но далеко не рафинированная, а скорее простоватая. Чего в «Новеллино» совсем нет, так это характерного для фольклора интереса к глупости и плутовству. Мудрость ценится высоко, но ничего в ее понимании не напоминает о фольклорной хитрости, и к тому же центральное место в «Новеллино» принадлежит не мудрости, а остроумию. При этом остроумное высказывание или остроумный ответ, которыми отмечены развязки большинства историй «Новеллино», суть элементы формы в той же степени, что и содержания. Они характеризуют структуру того типа повествования, который является здесь доминирующим и который уже вполне подходит под, по крайней мере, один из основных жанровых признаков новеллы – наличие «поворотного пункта». Это, правда, пока всего лишь схема новеллы, главное в ней ситуация, а не персонаж, а в персонаже – его имя и положение, а не его человеческое содержание, но новое жанровое качество в рассказах «Новеллино» уже начинает обозначаться.

Неизвестный автор «Новеллино» берет свое добро, где придется – в Библии и у Валерия Максима, в сборниках «примеров» и житиях святых, хрониках и рыцарских романах, «лэ» (французская стихотворная повесть) и «разо» (биографический комментарий к стихотворению провансальского трубадура). Все

это он превращает в повествование (что далеко не самоочевидно: наиболее близкие к «Новеллино» и по времени, и по типу литературные явления, такие, например, как «Цветы и жития философов», представляют собой и собрание рассказов, и собрание сентенций). Круг источников «Декамерона» тоже достаточно широк, но среди них уже не встречаются ни библейская Книга Царств, ни «Поликратик» Иоанна Сольсберийского, ни, скажем, трактат по ветеринарии. Среди прямых источников Боккаччо – тот же «Новеллино», «Метаморфозы» Апулея, «Учительная книга клирика» Петра Альфонси (первый сборник «примеров»), фаблио, элегическая комедия (которую можно считать латиноязычной предшественницей фаблио), биографии трубадуров. Среди предположительных источников и близких параллелей – опять же сборники «примеров», лэ, греческий роман, восточная обрамленная повесть: нет или почти нет выходов за пределы повествовательных разделов словесности. Кроме того, для половины, даже чуть больше, новелл «Декамерона» вообще не обнаруживается никаких источников и даже параллелей (в «Новеллино» такие тоже есть, но там их много меньше), причем сюжеты этих, лишенных генеалогии, новелл локализованы в современной Италии, по большей части во Флоренции и Тоскане (тогда как новеллы, имеющие литературную предысторию, имеют и другие географические привязки)². Иными словами, весьма вероятно, что в данном случае Боккаччо использует какие-то реально происходившие или реально рассказывавшиеся истории – рассказывавшиеся именно как истории, а не как побасенки.

В этих историях, и в новеллах «Декамерона» вообще, иногда проступает сходство с фольклором³. Но оно не идет дальше типологии мотивов, и такое сходство понятно и объяснимо – фольклор представляет собой общую почву для всех новеллистических тенденций в средневековой словесности. Волшебная сказка в списке параллелей почти вовсе не представлена (в новелле II, 3 общее с ней только возраст героя – младший в роду и его женитьба на принцессе), новеллистическая сказка дает много больше: здесь и спасение девушки от лесных разбойников (V, 3), и оклеветанная, но сохраняющая верность мужу жена (II, 9), и

жена, верная мужу, несмотря на суровое с ней обращение (X, 10), и даже общая для многих новелл тема превратностей судьбы. К анекдотической сказке отсылает мотив «бабьих уверток», ставший темой Седьмого Дня, и фигура глупца или простака, особенно рельефно представленная в серии новелл о Каландрино. Но целый ряд новелл «Декамерона», в том числе самых замечательных и знаменитых (таких, например, как первая его новелла), не только не имеет литературных источников, но и с фольклором не обнаруживает никакого, даже мотивного сходства.

В отношении своего материала, каким бы он ни был, письменным, устным или просто плодом писательского вымысла, Боккаччо совершает двойную операцию – сначала унифицирует, затем дифференцирует. На первой стадии все сюжеты подводятся под общий повествовательный знаменатель: то, что было различным в источнике, становится похожим. В «Новеллино» (не говоря уж о сборнике «примеров») эпизод, взятый из рыцарского романа, и история, взятая из нравоучительного трактата, сохраняли явные приметы своего происхождения и, соответственно, не преодолевали своей видимой чужеродности. В «Декамероне» житейная тематика снижается, чему примером может служить хотя бы первая новелла Первого Дня или известная новелла о пустынножительстве Алибек; куртуазный сюжет, в который вторгается стихия чувственности, освобождается от своей несколько односторонней спиритуальности; сюжет фавлю, напротив, очищается от не менее одностороннего эротического или физиологического комизма. Иногда Боккаччо идет на прямую травестию своего источника или своей модели или используемого им мотива, на перевод их в другой регистр, чаще всего комически-сниженный: так обстоит дело, например, в VII, 10 (травестия «видения»), новелла I, 5 воспроизводит в пародийном ключе распространенный средневековый топос «любви по молве», новелла II, 2 представляет в комически травестированном виде популярный фольклорный мотив (о святом, помогающем от воров), в новелле II, 7 (о дочери Вавилонского султана) пародируются жанровые особенности «греческого романа» и т. п. (но в новелле II, 6, рассказывая о пребывании мадонны Беритолы на острове, Боккаччо интерпретирует распространенный сюжет о вскармлива-

нии младенцев диким животным не в комическом, а в «чувствительном» ключе). Происходит повествовательное развертывание тех сюжетов, которые отличались повествовательным схематизмом: яркий пример – самая короткая новелла «Декамерона» («король Кипра, задетый за живое одной гасконской дамой, из малодушного становится решительным» – I, 9), которая прямо восходит к также самому короткому рассказу «Новеллино» и при этом в три раза его длиннее, в том числе за счет введения едва намеченной, но вполне убедительной психологической мотивировки (зачем дама из «Новеллино» отправилась к королю, неизвестно – дама из «Декамерона» отправилась хотя бы отвести душу)⁴. В центре всех новелл оказывается парадоксальный сюжетный поворот, который резко меняет исходную ситуацию (клятвопреступник, кляузник, развратник, богохульник, убийца из первой новеллы приобретает славу святого, еврей из второй новеллы, насмотревшись на развращенность римской куриции, обращается в христианство и т. п.).

Именно поворотный пункт играет роль связующего звена между «Декамероном» и новеллистическими тенденциями как в средневековой словесности, так и в фольклоре: сюжетные парадоксы составляют специфику анекдотической сказки и проникают даже в «пример» при всей его нарративной абстрактности⁵ – собственно, наличие такого сдвига в нарративе и позволяет говорить о предновеллистичности этого квази-жанра. Для «Новеллино» объединяющей чертой является остроумное высказывание, которое также имеет опору в фольклорном анекдоте⁶ – для «Декамерона» такое понимание поворотного пункта уже представляется слишком узким (и действительно ограничено здесь одним Днем – Шестым). Но главное и решающее отличие отдельно взятой новеллы «Декамерона» от всех предшествующих форм короткого рассказа – это «относительная интериоризация и драматизация новеллистических конфликтов»⁷. Поступок, событие, действие, все, что изображается в новелле, не расположено теперь на оси *добро / зло*, как в «примере», или на оси *ум / глупость*, как в фавлю, а указывает на чувства, страсти, привычки, убеждения человека. Поступок имеет опору в самом персонаже: чистая «ситуативность» предновеллистического рассказа преодолевается бесповоротно.

Все вышеперечисленные нововведения можно считать жанрообразующими: после «Декамерона» они составляют базовую характеристику любой новеллы – от Франко Саккетти, ближайшего последователя Боккаччо, до Чехова и О'Генри. Но декамероновская новелла этой характеристикой не исчерпывается: за унификацией следует дифференциация. Новеллы «Декамерона» различаются по предметности, стилевому оформлению и интонационному строю. Нагляднее всего различие по регистру: в книге есть новеллы комические, есть трагические и есть сентиментальные. Столь же очевидно различие по пространственной и временной локализации: действие декамероновских новелл может размещаться и в настоящем, и в прошлом, в том числе весьма отдаленном (вплоть до Древнего Рима, как в новелле X, 8), может происходить в родной для автора Флоренции и почти столь же родном Неаполе, в близко знакомой Тоскане, в других хорошо знакомых городах Италии, от Венеции до Палермо, во Франции (I, 1; III, 9), Англии (II, 8), Испании (X, 1), на Кипре (I, 9), Крите (IV, 3) и Родосе (V, 1), в мусульманском Средиземноморье (I, 3; II, 9; V, 2), даже в Китае (X, 3). Во многих новеллах действие демонстрирует впечатляющую подвижность: в новелле о дочери султана Вавилонского (II, 7), к примеру, оно перемещается из Египта на Майорку, на Пелопоннес, в Афины, в Хиос, в Смирну, на Родос, на Кипр и обратно в Египет. Впрочем, не менее оно подвижно, и когда не выходит за пределы города и городского квартала: в новелле II, 5, следуя за Андреуччо, мы обходим чуть ли не весь Неаполь – от рыночной площади Мальпертуджо и затем – по Каталонской улице к неаполитанскому собору. Этот путь, с незначительными коррективами, можно проделать и сейчас, закончив его у гробницы архиепископа Филиппо Минутоло, которую Андреуччо успешно ограбил. Такая же топографическая конкретность (противопоставленная топографической абстрактности новеллы об Алатиель) наблюдается и в ряде других новелл, в основном, конечно, флорентийских: Гвидо Кавальканти выходит из Орто Сан Микеле и идет по Корсо дельи Адимари к Сан Джованни (V, 9); Буффальмако движется по улице делла Скала, минуя лечебницу Санта Мариа дел-

ла Скала и доходит до женского монастыря Сан Якопо ди Риполи, где и сбрасывает маэстро Симоне в отхожее место (VIII, 9). В «Метаморфозах» Апулея, источнике новеллы VII, 2, действие происходит в безымянном селении – у Боккаччо в хорошо узнаваемом неаполитанском квартале, где проходила улица Аворио, стоял дом семейства Скриньяри и находилась капелла св. Галиона. Никогда в литературе до «Декамерона» ничего подобного не было и долго еще не будет, но и Париж Бальзака, и Петербург Достоевского в конечном счете произрастают из этого корня.

Новеллы «Декамерона» не только рассказывают о разном, но и написаны по-разному. В жанровом отношении они неоднородны⁸. Скажем, в уже неоднократно упоминавшейся новелле об Алатиель перед нами типичный пример «авантюрного» времени (по Бахтину, «вневременное зияние между двумя моментами биографического времени»)⁹: биографическое время представлено сватовством и браком, героиня, в промежутке между ними «познавшая, быть может, десять тысяч раз восемь мужчин», переходит от первого момента ко второму, ни в чем не изменившись – она «возлегла рядом с ним [с женихом], как девственница, уверила его, что она таковая и есть, и, став царицей, долгое время жила с ним в веселии». Между персонажем и событием никакой корреляции нет: ни одно событие не оформлено как поступок. Таких новелл в «Декамероне» несколько: еще больше, чем новелла об Алатиель, похожа на греческий роман новелла о Пьетро Боккамацца и Аньолелле (V, 3), лишь действие в ней перенесено с моря в лес под Римом (влюбленные бегут, желая сочетаться браком; их разлучает нападение неизвестных; после ряда приключений они по раздельности попадают в замок, которым владеет дружественное к юноше семейство, и хозяйка замка, решив их помолвить, следующим образом объясняет свое решение: «думается мне, что так Богу угодно, ибо одного он спас от виселицы, другую от копья, обоих от диких зверей, поэтому так тому и быть»). Новелла IX, 6 совсем не похожа на греческий роман: здесь действие не выходит за пределы одной комнаты и движется не между средиземноморскими городами, а между тремя кроватями убогого постоялого двора, но оно столь же динамично само по себе и столь же нейтрально в отношении двух крайних «биографических моментов».

В новелле V, 6, казалось бы, задействованы все то же авантюрное время и те же биографические моменты: влюбленные разлучены, влюбленные соединяются. Но Джанни с Прочиды, во-первых, целеустремленно ищет свою похищенную возлюбленную, находит ее в Палермо и умудряется проникнуть в королевский дворец, а во-вторых, и это главное, в предсмертный час, приговоренный к сожжению, просит повернуть его лицом к своей Реституте, чтобы, видя ее, «мог отойти утешенным». Это, конечно, еще не психология, но уже некоторое указание на наличие в персонаже внутреннего мира. Такие указания могут быть более определенными, и пространство внутреннего мира может существенно расширяться. Боккаччо, исследуя это пространство, опирается и на традицию романа, и на традицию лирической поэзии. В новелле о Джанни с Прочиды за внутренним измерением сюжета стоят собственные романские пробы Боккаччо (в финальном эпизоде воспроизводится момент из «Филоколо») и, соответственно, опыт последовательной, хотя и поверхностной интериоризации – опыт по повествовательной обработке лирических жанров у него также имелся (и в «Филострато», и во «Фьямметте»), и он использует его в новелле об Изабелле и горшке с базиликом (IV, 5), которая, видимо, восходит к народной песне. Здесь, однако, Боккаччо дает картину переживания без какого-либо риторического аккомпанемента, исключительно за счет косвенных изобразительных средств – это совсем другой способ подхода к источнику, чем во «Фьямметте», и совсем другой способ интериоризации, чем в ряде других «романизованных» новелл «Декамерона» (например, IV, 1, где Гисмонда выступает с развернутым и риторически безупречным обоснованием своего жизненного выбора).

Колебания по шкале нарастающей или убывающей интериоризации (и, соответственно, сближение с романом или отдаление от него) в «Декамероне» ощутимым образом присутствуют, но нельзя сказать, что ими исчерпывается весь имеющийся в книге жанровый инструментарий. Новеллы «Декамерона» в разной степени драматичны, причем картинами внутреннего мира эта драматичность отнюдь не исчерпывается (Боккаччо иногда показывает внутренние переломы, как, например, в новелле X, 3, где

Митридан, увидев пример истинного великодушия, меняет свои взгляды на жизнь и становится другом Натана, но не показывает и не может показать внутреннюю борьбу). Драматизация в «Декамероне» (не в метафорическом, а в техническом смысле слова) – это в основном способность персонажа своими силами, своей сметкой и умелостью, организовать сюжет, т. е., иными словами, повести интригу, подобно рабу Плавта или Теренция. У Боккаччо есть даже одна новелла, которая в точности воспроизводит сюжетную схему древнеримской комедии (V, 5): девушка, потерянная или похищенная в младенчестве, попытки молодых героев ею овладеть, участие в этом слуг, заменивших плавтовских рабов, «узнавание», делающее возможным счастливую развязку. Даже то обстоятельство, что один из соперников оказывается братом девушки, для читателя Плавта не новость (таким же открытием заканчивался «Куркулион»). Правда, слуги здесь не очень активны – они лишь впускают влюбленных юношей в дом, но и такое в древнеримской комедии встречается (зато совершенно исключена из действия девушка – это для паллиаты закон). Совсем не похожи ни персонажами, ни сюжетами, ни обстановкой действия на древнеримскую комедию новеллы о Каландрино и вообще вся немаленькая группа новелл, объединенных мотивом розыгрыша (beffa), но они комедийны своей постановочностью, тем, что действием всецело правит персонаж (хотя в отличие от плавтовского раба не преследует никакой практической цели). В этом отношении показательна первая новелла, в которой Чаппелетто устраивает настоящий спектакль (в том числе и оборудованный как спектакль – у него есть зрители: за ним наблюдают, едва сдерживая смех, два брата-ростовщика, спрятавшиеся за перегородкой). Розыгрыш Чаппелетто – такое же искусство для искусства, как и розыгрыши Бруно и Буффальмако, за ним не кроется никакая личная выгода (нельзя же всерьез считать таковой «корпоративную солидарность» с флорентийскими ростовщиками), это чистой воды потеха (хотя и затеянная на смертном одре), жертвами которой, однако, становятся не простак Каландрино и не придурковатый маэстро Симоне, а монах святой и примерной жизни, все жители бургундского городка и, наконец, сам Господь Бог, вынужденный санкциониро-

вать заработанную обманом репутацию и подтверждать чудесами лжесвятость. Причем Чаппелетто не только играет как актер, но и творит как художник: создаваемый им образ, с одной стороны, предельно лжив, а с другой, именно в своей лживости правдив, ибо соответствует «натуре» его автора¹⁰.

В мире «Декамерона» действуют две силы – Фортуна и Натура. Боккаччо называет их двумя «правительницами мира» (VI, 2, *le due ministre del mondo*, в переводе А.Н. Веселовского – «прислужницы света»). Фортуна – сила внешняя, Натура – сила внутренняя, обе в равной степени неодолимые. О неодолимости Фортуны говорит Пампинея, приступая к новелле об Алессандро и дочери английского короля (II, 3): «Все, что мы по безрассудству зовем своим, находится в ее руках и <...> она по своему тайному решению беспрерывно передает все из одних рук в другие и из тех в эти, в порядке, нам неизвестном». О неодолимости Натуры говорит сам автор во вступлении к Четвертому Дню, в единственной новелле, рассказанной им от своего имени («и он тут же почувствовал, что природа сильнее его разума, и раскаялся, что повел его во Флоренцию»). Фортуна – это не только ополчившиеся на человека стихии, даже не только благоприятное (как в новеллах Второго Дня) или злосчастное (как в некоторых новеллах Четвертого Дня) стечение обстоятельств, это вообще всякое положение человека в мире. Натура – это, прежде всего, склонность к любви и сама любовь, а также все прочие человеческие наклонности и страсти (но не привычки и слабости, не характер: Натура – это некая общая основа, в которую вплетаются или над которой надстраиваются индивидуальные особенности характера). Порой Фортуна и Натура пребывают в согласии, порой вступают в конфликт. В новелле о Гисмонде (IV, 1) молодость героини, ее натура, пробуждает в ней потребность в любви, разум указывает на Гвискардо как на самого достойного, и тут вступает в действие Фортуна: «грех фортуны» уготовил Гвискардо низкое положение, но она же, уже в виде «благоклонной судьбы» (*benigna fortuna*), указала Гисмонде способ достичь ее целей, и она же, обратившись к своему образу завистницы всякого продолжительного счастья, «грустным происшествием обратила веселье обоих любовников в печаль-

ный плач». Новелла о хлебнике Чисти (VI, 2) начинается рассуждением Пампинеи о странных прихотях Фортуны и Натуры («я сама по себе не умею решить, кто более погрешает: природа ли, уготовляя благородной душе презренное тело, или судьба, доставляя телу, одаренному благородной душой, низменное ремесло»), продолжается выводом рассказчицы о том, что делают они это для большей сохранности своих даров, и заканчивается демонстрацией того, как проявляется благородная натура, несмотря на неблагоклонность Фортуны, обрекшей героя рассказа на весьма скромный удел. В новелле о Чимоне (V, 1) прямо говорится, что любовь сильнее Фортуны: «великие доблести, ниспосланные небом в достойную душу, были связаны и заключены завистливой судьбой в крохотной части его сердца крепчайшими узлами, которые любовь разбила и разорвала, как более сильная, чем судьба». Правда, Фортуна, побежденная любовью на чужой территории (в «натуре» Чимоне), берет верх на своей, посылая бурю и пригоняя корабль с беглецами к месту, откуда они бежали («но непостоянная судьба, милостиво доставившая Чимоне в добычу его милую, внезапно изменила в печальный и горький плач невыразимую радость влюбленного юноши»).

Соотношение природных качеств и внешних обстоятельств составит в дальнейшем предмет размышлений ренессансных историков, и Никколо Макьявелли именно из несогласия этих факторов будет выводит неуспех даже блестяще задуманного политического предприятия. Но в системе идей Макьявелли враждебность судьбы не является окончательным и безапелляционным приговором: с ней возможно бороться и в ряде случаев ее возможно даже перебороть. Волю к сопротивлению судьбе Макьявелли ценит очень высоко и называет «доблестью» (*virtù*). Такого понятия в лексиконе Боккаччо нет: *virtù* для него все еще «добродетель» или вообще совокупность положительных человеческих качеств – разглядев их в Гвискардо, Гисмонда остановила на нем свой выбор. Способность находить выход из затруднительного положения и одолевать препятствия в «Декамероне» именуется «умелостью» (*industria*). Этому человеческому свойству посвящен Третий День, и хотя здесь, в основном, идет речь о разнообразных любовных плутнях, итог Дню подводит новел-

ла девятая, героиня которой, Джилетта из Нарбонны, проявив и силу разума, и силу духа, не только добивается исполнения любовных желаний, но меняет и свое положение в мире. Фортуна определила Джилетте место среди тех, кто упражняется в «низменном ремесле», и граф отвергает ее поначалу именно как «лекарку»: она побеждает его спесь, продемонстрировав внятными ему способом благородство своей натуры («постоянство и ум» – *la sua perseveranza e il suo senno*). Итогом становится и личная, и социальная гармонизация: граф «с этого дня и впредь почитал ее как свою супругу и жену, всегда любил ее и очень уважал».

В «Декамероне» наряду с двумя «прислужницами света», одной, соприродной миру, и другой, соприродной человеку, имеется еще одно универсальное начало, продукт деятельности самого человека. Это социальный обиход, нормы и правила, регулирующие отношения между людьми¹¹. Если два первых начала движут действием в «Декамероне», то к формированию и прояснению третьего действие зачастую направлено. Уже в одной из открывающих книгу новелл (I, 3) еврей-ростовщик рассказывает знаменитую притчу о трех перстнях, чтобы избежать ловушки, в которую задумал поймать его султан, но спасение от опасности не единственный результат его рассказа: рассказ внушает Саладину высокое представление об уме Мельхиседека, и султан принимает ростовщика в число своих друзей (в «Новеллино», откуда этот сюжет пришел к Боккаччо, такого финала нет). В «Декамероне» немало новелл, где умный рассказ или острое словцо указывает собеседнику на его ошибку или слабость, раскрывает перед ним ум и благородство говорящего, устанавливает между ними отношения душевной близости. Если взять один только Первый День: маркиза Монферратская «несколькими милыми словами подавляет безумную к ней страсть французского короля» (5); жонглер историей из жизни знаменитого ваганта заставляя Кане делла Скала отречься от пятнающей его скупости (7); другой жонглер одним словом побуждает знатного гемуэца, погрязшего в скарденности, круто изменить образ жизни (8); король Кипра, устыженный гасконской дамой, «из малодушного становится решительным» (9); дама, желавшая посмеяться над славным болонским лекарем, услышав умный ответ, становится его другом (10). В

центре этого социального сюжета чаще всего оказывается именно государь, иллюстрируя своим поведением какую-либо из основных добродетелей, приличествующих его сану: благоразумие и рассудительность (III, 2), благодарность (III, 9; X, 9), верность слову (IV, 4), щедрость и мудрость (X, 1), благородство и великодушие (X, 7). К чему восходит социальный идеал «Декамерона» со всей определенностью указано в новелле I, 8: единственное, чего недостает Эрмино Гримальди, принадлежащему к знатному роду, обладающему огромными богатствами, но повинному в неподобающей его роду и состоянию скупости, – куртуазности, вежества (*cortesia*, в переводе А.Н. Веселовского – «благородство»). А куртуазный этический кодекс, как бы сильно он ни был адаптирован к социальной среде итальянского торгового города, по необходимости включает в себя и кодекс любовный.

О том, что любовь является одной из главных тем «Декамерона», если не самой главной, сказано уже во введении к книге: новеллы написаны «на помощь и развлечение любящих» и описаны в них «забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия» (на «необычайные происшествия» без участия любви отведено всего около четверти новелл – 27)¹². Любовь, как уже говорилось, сила прежде всего природная, неотразимое плотское влечение, заложенное в природе человеческой: *concupiscibile appetito* (II, 2; III, 1; IV, введение; X, 8), *naturale appetito* (II, 9), *lo stimolo della carne* (VIII, 7). Во многих новеллах рассказывается именно о такой любви, и изображена она в тонах комических, но вне всякого осуждения: достаточно вспомнить садовника Мазетто, утолившего «похотливое вождение» целого женского монастыря (III, 1), или отшельника Русстикко, научившего простодушную Алибек загонять дьявола в ад (III, 10). Иногда она представлена даже не без поэтического ореола – хотя бы в новелле о Катерине, поймавшей соловья (V, 4). Изображается в «Декамероне» и любовь высокая, связывающая любящих такими прочными узами, которые не может разорвать даже смерть: это новелла о Гисмонде, которая пьет яд после убийства любовника (IV, 1), об Изабетте, которая умирает, оплакивая возлюбленного (IV, 5), об Андреоле, которая после смерти своего милого уходит в монастырь (IV, 6), о Джироламо и Саль-

вестре, которые умирают, разлученные, один за другим (IV, 8), о жене Гвильельмо Россильоне, которая, как Гисмонда, кончает жизнь самоубийством, утратив возлюбленного (IV, 9). Изображается в «Декамероне» и любовь, возвышающая душу: Чимоне, которого все держали наравне со скотом, полюбив, в короткое время достиг и вершин мудрости, и вершин светского изящества (V, 1): любовь, «будучи возбудительницей дремотствующих умов (come eccitatore degli addormentati ingegni), силой своей подняла эти доблести, объятые безжалостным мраком, к ясному свету».

Новелла о Чимоне представляется чем-то вроде нарративной экспликации мифа, созданного стильновистами, развитого Данте и воспринятого, с существенными коррективами, Петраркой, – мифа о любви, либо доступной лишь благородным душам, либо сообщающей душам высшее благородство. Однако если новый сладостный стиль полностью редуцирует плотскую основу любви, то у Боккаччо, как бы ни была возвышена любовь, им изображаемая, в ней всегда присутствует зов плоти. Гисмонда, к примеру, в своей защитительной речи перед отцом первым делом ссылается на слепой голос природы («Итак, как рожденная от тебя, я из плоти, и пока так мало жила, что еще молода, и по той и другой причине полна чувственного вожделения <...> Не будучи в состоянии противодействовать этой силе, я решила, как молодая женщина, последовать тому, к чему она меня влекла, – и полюбила») и лишь во вторую очередь – на «доблести и достоинства» Гвискардо. А Чимоне, несмотря на то, что любовь его буквально переродила, больше всего сожалеет, после очередной утраты возлюбленной (или вместо него сожалеет автор), о том, что не успел воспользоваться моментом («Таким-то образом бедный влюбленный Чимоне потерял свою Ефигению, незадолго перед тем добытую, не взяв с нее ничего, кроме кое-какого поцелуя»). Если путь от ранних провансальских поэтов к поздним и затем к их итальянским последователям – это путь все возрастающей спиритуализации любовного чувства, в ходе которого оно даже смыкается с некоторыми элементами религиозного поклонения, то Боккаччо, воспользовавшись результатами этого процесса, поворачивает его вспять. Кроме того, если у провансальцев любовный кодекс предполагает почти прямую социаль-

ную сегрегацию (любовь рыцаря к пастушке – это совсем не то, что любовь рыцаря к прекрасной даме), а у стильновистов – довольно жесткий идеологический отбор (в клуб «верных любви» допускаются только те, кто отвечают весьма строгим интеллектуальным и духовным критериям), то в «Декамероне» мир любви, в том числе высокой, значительно более демократичен. Он доступен людям простым и нимало не искушенным в тонкостях куртуазной доктрины.

Самый яркий пример – новелла о Симоне и Пасквино (IV, 7). Симона – прядильщица шерсти, Пасквино – подручный у мануфактурщика, история их любви лишена каких-либо драматических акцентов, а смерть скорее анекдотична, чем драматична (они случайно отравились ядовитыми листьями шалфея), но автор сопровождает рассказ об их смерти таким комментарием, который был бы вполне уместен в рафинированной атмосфере «Новой жизни» или «Канцоньере», где никто не подозревает о существовании прядильщиц шерсти и о скромных пикниках в городском саду. «О блаженные души, которым довелось в один и тот же день дожить до конца горячей любви и смертного века! Тем более блаженные, если вы вместе отправились в одно и то же пребывание! Блаженнейшие, если и в той жизни любят и вы любите друг друга, как любили здесь!» В средневековой литературе до «Декамерона» любовь среди простолюдинов изображалась исключительно в грубо физиологическом плане; в «Декамероне» такое тоже есть, но есть, как мы видим, и иное: первый шаг к умилившей всю Европу ричардсоновской Памеле и умилившей Россию карамзинской бедной Лизе.

Любовь плотская не знает никаких правил и ограничений: она заставляет и позволяет преступать монашеские и священнические обеты (I, 4; III, 1; III, 4; III, 8; III, 10; IV, 2; VII, 3; VIII, 2; VIII, 4; IX, 2; IX, 10), обеты супружеской (II, 10; III, 3; IV, 10; V, 10; VI, 7; весь Седьмой День; VIII, 1), дружеской (VIII, 8) и вассальной (III, 2) верности. Героиня новеллы VI, 7 остроумно отстаивает перед высшим городским магистратом свое право на супружескую измену, и все признают ее правоту. Комическую трансцендентную санкцию этому тотальному любовному либерализму дает финал новеллы о двух друзьях, влюбленных в куму

одного из них (VII, 10): счастливый любовник, очень боявшийся, что за связь с кумой ему солоно придется на том свете, к своему большому облегчению узнает, что в чистилище «кумы в расчет не берутся».

Чем выше мы, однако, поднимаемся по социальной лестнице, тем чаще начинают встречаться разного рода этические препятствия. Государю, к примеру, невместно проявлять эротический интерес к жене или дочери своего вассала (I, 5; X, 6) – образцовым в этом плане представлено поведение Петра Арагонского, объявившего себя рыцарем влюбленной в него дочери аптекаря, почетно выдавшего ее замуж, а себе позволившего лишь отеческий поцелуй (X, 7). Также на высоких ступенях социальной иерархии возникает проблема неравенства партнеров, но нельзя сказать, что в «Декамероне» предлагается однозначное ее решение. Уже у трубадуров любовь вассала к жене сеньора стала поэтической топикой, Боккаччо в своих додекамероновских произведениях создал миф о своей любви к дочери неаполитанского короля (и хотя сама Мария д'Аквино является, скорее всего, плодом вымысла, какая-то любовная история, в которой фигурировала дама, превосходящая Боккаччо по положению, у него в Неаполе, по всей видимости, была), наконец, в «Декамероне» устами Гисмонды он предлагает сильные аргументы в пользу любовного, и не только, эгалитаризма («у всех нас плоть от одного и того же плотского вещества, и все души созданы одним творцом с одинаковыми силами, одинаковыми свойствами, одинаковыми качествами. Лишь добродетель впервые различила нас, рождавшихся и рождающихся одинаковыми, и те, у которых ее было больше и они были деятельнее, были названы благородными, а остальные остались неблагородными»). Однако есть в «Декамероне» и высказывания совершенно иного пафоса, например, в новелле II, 8 о графе Анверском («Но Господь, праведный ценитель заслуг, зная, что она, женщина родовитая, без своей вины несет наказание за чужое преступление, решил иначе, и, надо полагать, именно для того, чтобы родовитая девушка не попала в руки худородного человека»), и есть примеры, справедливость таких высказываний иллюстрирующие (например, III, 3 о даме, полагавшей, что «ни один человек низкого происхождения, как бы богат он ни был, не

достоин благородной жены», или VII, 8 о купце, пожелавшем «облагородиться через жену»). Примеры противоположного свойства, впрочем, тоже есть: в новелле II, 3 даже не купец, а ростовщик благополучно женится на английской принцессе (его «нравы и доблесть достойны любой знатной дамы, хотя, быть может, благородство его крови не такое, как королевской»).

В «Декамероне» подобные нестыковки или, вернее сказать, альтернативность интерпретаций и повествовательных решений встречаются неоднократно. Возьмем, к примеру, все ту же тему супружеской верности. В новелле II, 9 выведен ее образец, мадонна Джиневра: Амброджоло берется доказать, что и она податлива, как все женщины, и подтвердить на ее примере свой тезис («та лишь целомудренна, которую либо никто никогда не просил, либо та, просьба которой не была услышана»), но, увидев ее, тут же понимает, что выиграть не может, и тогда пускается на хитрость – Джиневра, тем не менее, сохраняет верность своему Бернабо и после того, как тот, поверив Амброджоло, приказывает ее убить. С выводом из новеллы, однако, не согласен Дионео, главный скептик в компании декамероновских рассказчиков, а Дионео, выслушав рассказанную им новеллу, поддерживают и остальные: «все дамы сказали в один голос, что Дионео говорит правду, а Бернабо был дурак». Такую же двойственность демонстрирует и тема верности своему господину: граф Анверский отвергает жену французского принца, не желая порочить его и свою честь и обрекая себя на изгнание и бедность (II, 8) – Пирр, на которого его господин «более всего полагался», поначалу также демонстрирует стойкость, но затем, поддавшись на убеждения служанки («между слугами и господами нечего соблюдать такую верность, какую следует между друзьями и родными») и выставив перед женой Никострата ряд трудно исполнимых задач, идет навстречу ее желаниям.

Это не значит, что Боккаччо ставит под сомнение этические нормы и ценности как таковые – это значит, что регулятивным принципом отбора эпизодов, их введения в повествовательные последовательности, соотношения самих этих последовательностей в составе книги (а в конечном счете – и вообще изображения действительности) является в «Декамероне» принцип вариана-

тивности. Иногда он выведен на поверхность, как, например, в противопоставлении Дня Четвертого (где «рассуждают о тех, чья любовь имела несчастный исход») и Дня Пятого (где «рассуждают о том, как после разных печальных и несчастных происшествий влюбленным приключалось счастье») или в роли, присвоенной Дионео, который выступает, как правило, в конце сессии рассказов и дает пародийно-сниженную версию главной темы Дня. Иногда действие этого принципа не столь очевидно, но все же может быть обнаружено без больших затруднений: скажем, Танкред, узнав, что его дочь вступила в связь с низшим по положению, убивает любовника Гисмонды (IV, 1), и также (хотя действие перемещается в другую социальную среду) поступают братья Изабеллы (IV, 5), тогда как Куррадо Малеспина в аналогичной ситуации, прислушавшись к мольбам жены, не лишает провинившихся жизни, но держит их в заточении (II, 6), а мессер Негро (IV, 6) вообще дочь прощает («мне было бы приятно, если бы у тебя мужем был такой человек, какой, по моему мнению, был бы тебя достоин, но если ты избрала себе такого, который тебе нравился, он понравился бы и мне»).

Таких вариаций общего мотива или сходной ситуации в «Декамероне» множество, они работают на разных уровнях (похищение возлюбленной на море – неудачное, IV, 4, и удачное, V, 1; Филострато своей новеллой из Четвертого Дня разжалобил слушателей, а из Пятого – развеселил, ср. вступление в V, 5; вдова мстит священнику, докучающему ей любовными домогательствами, VIII, 4 – школяр мстит вдове, жестоко посмеявшейся над его домогательствами, VIII, 7; король влюбляется в дочь рыцаря, X, 6 – простолоудинка влюбляется в короля, X, 7 и т. п.), и весьма сомнительно, что они могут быть каким-то образом систематизированы. Это тем более маловероятно, что сам Боккаччо не пытался систематизировать свои новеллы ни в рамках Дня, ни в рамках всей книги. Сюжетная вариативность (предполагающая не просто разнообразие сюжетов, а разнообразие на фоне единообразия) способствует созданию картины мира чрезвычайно пестрой и многокрасочной и вместе с тем нефрагментарной, такой картины, где исключительность любого события соотносена со всеобщностью управляющих им закономерностей.

«Декамерон» – не просто сборник рассказов, а книга, и входящие в него рассказы связаны не только внутренними перекличками, но и внешними скрепами. В этой функции выступает так называемая «рама». В «Декамероне» она двойная¹³. В первой автор говорит от своего имени: это «Введение» и «Заключение автора», а также введение в Четвертый День. Во второй повествует о том, как образовалось общество рассказчиков и чем оно занималось помимо рассказов. В первой раме устанавливается адресат книги и разбираются критические на нее нападки. В соответствии с рецептами Горация «Декамерону» присваивается двуединая задача: принести пользу и доставить удовольствие. Польза, однако, заключается не только и не столько в «полезных советах» и в знании того, чего «следует избегать и к чему стремиться». Польза проистекает из самого удовольствия: книга должна первым делом развлечь и тем самым отвлечь читателя от любовных горестей, между тем европейские поэтики на протяжении еще нескольких веков будут понимать художественность как отдельную задачу литературного произведения, как некую приманку, за которой скрываются более серьезные и высокие цели и смыслы. От такого рода целей Боккаччо шуточно (иронический тон вообще постоянно присутствует в первой раме), но вполне решительно отказывается: с музами на Парнасе, что ему советуют некоторые доброжелатели, он пребывать не намерен. Иными словами, он отказывается следовать традиционному представлению о поэзии как об особом, не прямом, расцвеченном стилистическими красотами пути к истине, к которой прямым путем, без всяких художественных приманок, ведут философия и богословие – представлению, которое он сам в значительной степени разделял, чему свидетельством и «Амето», и «Любовное видение», и поэтологические пассажи в «Генеалогии языческих богов». Для сторонников таких представлений содержание – первично и неизменно, а форма – вторична и более или менее произвольна; Боккаччо же не только не собирается прибегать к аллюзии аллегорических и потаенных смыслов, но и особо настаивает на обязательности и неустраимости формы («...того требовало качество рассказов, на которые, если взглянуть рассудительным оком человека понимающего, то станет очень ясно, что иначе их

и нельзя было рассказать, если бы я не пожелал отвлечь их от подходящей им формы»). Что же до стиля, еще одного и главного признака поэзии, то Боккаччо и здесь заявляет, что не стремился к вершинам, а «старался идти не то что полями, но и глубокими долинами»: новеллы написаны им «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем» (*in istilo umilissimo e rimesso*).

Надо признать, что в Средние века литератор, писавший не на латинском языке и к тому же не в стихах, действительно обречал себя на нижайшее из мест в литературной иерархии. В словесности на вольгаре до Боккаччо то, что мы сейчас называем беллетристикой, – это все тот же «Новеллино», еще два-три похожих сборника и, пожалуй, все (дантовская «Новая жизнь» выполнена в жанре комментария). Литературно они – в понимании того времени – не маркированы: в них нет тропов и фигур, нет сложных периодов, доминирует простая фраза, подчинительных конструкций почти не встречается. Была еще деловая проза: историческая столь же безыскусна, как беллетристическая, а вот эпистолярная (например, послания Гвиттоне д'Ареццо) пытается, и небезуспешно, подражать латинским риторическим моделям¹⁴. Боккаччо в своей прозе (не только в «Декамероне», но и в «Филоколо», «Амето» и «Фьямметте») также активно использует весь богатый арсенал риторики: курсусы (ритмические окончания периодов), этимологические фигуры, параллелизмы, различные формы версификации – особенно активно в обеих рамах, но также в зачинах, концовках и кульминационных моментах новелл¹⁵. Стиль «Декамерона» никак нельзя назвать «скромным и простым», и, возможно, именно эту стилистическую расцветку Боккаччо имел в виду, когда говорил, что музы «и для написания этих рассказов, хотя и скромнейших», все же «несколько раз являлись, чтобы побыть со мною». Во всяком случае Боккаччо, вопреки собственным заявлениям, делает все, чтобы изменить литературную репутацию изобретенного им жанра, и действительно новелла не только постепенно выдвигается в число жанров, признаваемых литературной теорией, но язык и стиль «Декамерона» в конце концов будут провозглашены (в «Беседах о

народном языке» Пьетро Бембо) образцовыми для всякого литературного высказывания на итальянском языке (правда, для этого понадобится почти полтора века).

Дело, однако, не только в том, что Боккаччо удалось сообщить признаки художественности – как она понималась в Средние века и много позже – итальянскоязычной прозе, и не в том даже, что ему удалось соединить абстрактные риторические модели с конкретностью и вещественностью живой речи, что сохранило за стилем «Декамерона» неотразимую привлекательность и по завершению риторической эпохи. Главное в том, что он нашел для художественной прозы твердое место в системе литературной коммуникации. Там, где автор говорит от своего лица, у него всегда один и тот же адресат – прекрасные дамы. Поддерживая взятый им в первой раме тон легкой иронии (в том числе и в отношении своего авторства), он с явным удовольствием перебирает обращенные к ним эпитеты: дамы у него «дражайшие» (*carissime*), «разумные» (*discrete*), «доблестные» (*valorose*), «юные» (*giovani*), «преlestные» (*dolcissime*), «прекрасные» (*belle*), «милые» (*piacevoli*). Может возникнуть впечатление, что Боккаччо намерен укрепить репутацию своей книги в том числе и как-то встраивая ее в традицию высокой лирической поэзии. Во всяком случае на такую мысль наводят и чуть ли не первые слова «Введения»: «с моей ранней молодости и по сию пору я был воспламенен через меру высокою, благородною любовью» (*altissimo e nobile amore* – с явной отсылкой к дантовской и стильновистской фразеологии), – и прямое указание на представителей этой традиции для оправдания своего упорного следования любовной тематике («я никогда не вменяю себе в стыд до конца жизни стараться угодить тем, угождать которым считали за честь и удовольствие Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери, уже старые, и мессер Чино из Пистойи, уже дряхлый»). Дамы «Декамерона», однако, совсем непохожи на эфирных мадонн нового сладостного стиля. У них, во-первых, есть вполне различимое лицо, и обитают они, к тому же, вовсе не в небесных сферах. Они находятся в полном подчинении у своих родителей и мужей, большую часть времени проводят в «тесной замкнутости своих покоев», им скучно заниматься только домо-

водством (Боккаччо не обращается к тем, кто удовлетворяется «иглой, веретеном и мотовилом»), но ничем другим они заниматься не могут и не умеют. Дамы, с которыми автор беседует в первой раме «Декамерона», – «простые молодухи» (*semplici giovinette*), наверное, кто-то вроде купеческих дочек или жен, они в Сорбоннах не обучались («никто из вас не едет учиться ни в Афины, ни в Болонью или Париж»), для их развлечения «было бы глупо выискивать и стараться изобретать вещи очень изящные (*cosa molto esquisite*) и полагать большие заботы на слишком размеренную речь». Единственное занятие, которому они с увлечением предаются, – это крутить романы, что не всегда просто в «тесной замкнутости» и под пятой у родственников. Приходится таить в «нежной груди любовное пламя», отсюда различные невеселые мысли, но тут-то и приходит на помощь автор «Декамерона» со своей «болтовней» (*con queste ciance*).

«Декамерон» адресован «досужим» (*all'oziose*), тем, кто имеет возможность и желание с приятностью «провести время» (*a chi per tempo passar legge*), ни в коем случае не тем, кто читает с какой-то другой целью, не «учащимся», не ищущим «полезного употребления времени». Казалось бы, ничего особенно нового здесь нет. Литература, с тех пор как отделилась от ритуала, как раз и обслуживала досуг – именно этим, и ничем другим, занимались и аэды, и скальды, и менестрели. Однако этого своего прошлого и этой своей функции литература всегда немного стыдилась и старалась найти для себя более высокие задачи, что лучше удавалось поэзии: в ее распоряжении была и торжественность, и глубина, и загадочность. Деловая проза, ораторская и историческая, тоже пользовалась почетом, а вот проза художественная, проза вымысла, «сказка» всегда находилась на отшибе и ни на что серьезное не претендовала, ее вообще было мало: несколько греческих романов, Петроний и Апулей – это и сравнивать смешно с огромным массивом лирики, драмы и эпоса. Античность их и не сравнивала: то, в чем мы сейчас видим первый опыт романа, не ставилось ни во что. В Средние века положение не изменилось: долгое время прозы не было никакой и возникла она (прозаический рыцарский роман) как производное от поэзии, как перевод стихотворных образцов на язык более простой и

обиходный¹⁶. Прозы не существовало, потому что не было понятно, зачем и кому она нужна.

Боккаччо сказал кому и зачем. Дамы, к которым он «присоединился» со своей «болтовней», – это отчасти реальная читательская прослойка, те, кто готов и хочет читать, но не готов относиться к чтению как к духовному труду; отчасти же – пародия на высоких покровительниц и оберегательниц всякой поэзии («женщины были мне поводом сочинить тысячу стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного») и, конкретнее, на тех ангелоподобных созданий, которых воспевают поэзия нового сладостного стиля¹⁷. Такой тон и такая позиция, на границе между серьезностью и несерьезностью, станут после «Декамерона» на долгое время неотъемлемым атрибутом художественной прозы, ее пропуском в мир литературы – у Рабле, в плутовском романе, в «Дон Кихоте» и вплоть до Филдинга (а в Англии и дальше). Обретение собственной позиции дало прозе невиданную прежде широту обзора: если поэзия могла быть только высокой или только комической¹⁸, то проза – и высокой, и комической одновременно, а значит рассказывать обо всем (предмет «Декамерона» – «забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия, приключившиеся как в новейшие, так и в древние времена») и рассказывать разное. «Во множестве вещей должны быть разнообразные качества» – отсюда вариативность «Декамерона», сюжетная и идейная. Кроме того, обретя точку опоры, проза обрела независимость в отношении других форм словесного искусства: ей надлежит пребывать не там, где внушают моральные максимы и блистают риторским мастерством («все это рассказывалось не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах»), не там, где занимаются поисками истины («и не в школах философии»), а в «увеселительном месте» (*in luogo di sollazzo*). Правда, увеселение это не совсем беспроблемное: новеллы «Декамерона» рассказывались «в такую пору, когда для самых почтенных людей было не неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение».

В открывающем вторую главу рассказе о чуме, нагрянувшей во Флоренцию весной 1348 г., особый акцент поставлен не на

личных страданиях, а на общественной катастрофе¹⁹. Расторгаются семейные связи: «брат покидал брата, дядя племянника, сестра брата и нередко жена мужа; более того и невероятнее: отцы и матери избегали навещать своих детей и ходить за ними, как будто то были не их дети». Отменяются нормы приличия («дамы, красивые, родовитые, заболевая, не стеснялись услугами мужчины, каков бы он ни был, молодой или нет, без стыда обнажая перед ним всякую часть тела») и морали (некоторые считали, что «много пить и наслаждаться, бродить с песнями и шутками, удовлетворять, по возможности, всякому желанию, смеяться и издеваться над всем, что приключается, – вот вернейшее средство против недуга»). Разрушается хозяйство («ослы, овцы и козы, свиньи и куры, даже преданнейшие человеку собаки, изгнанные из жилья, плутали без запрета по полям, на которых хлеб был заброшен, не только что не убран, но и не сжат»), исчезает представление о собственности («все предоставили себя и свое имущество на произвол»), забывается об исполнении религиозных обрядов (покойникам «не оказывали почета ни слезами, ни свечой, ни сопутствием, наоборот, дело дошло до того, что об умерших людях думали столько же, сколько теперь об околевшей козе»). Наступает полный социальный хаос: «почтенный авторитет как Божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез».

За этим вступлением во вторую раму, создающим картину реального исторического события, следует основная ее часть, подводящая к главному событию книги – рассказыванию новелл и обеспечивающая связки между ними. В ней уже нет ничего исторического, и «реалистического» в ней тоже немного. Не очень согласно с правдоподобием, что Боккаччо, вкладывая в уста Пампинеи призыв отправиться туда, где «слышно пение птичек» и «виднеются зеленеющие холмы и долины», как будто забывает о том, что несколькими страницами ранее не без осуждения говорил о мужчинах и женщинах, которые покинули «родной город, свои дома и жилья, родственников и имущества и направились за город, в чужие или свои поместья, как будто гнев Божий, каравший неправедных людей этой чумой, не възыщет их, где бы они ни были»²⁰. Не совсем правдоподобно и то, что компания от-

кликнувшихся на призыв Пампинеи флорентинцев, пройдя не более двух малых миль, оказывается словно бы в другом мире, ничуть не похожем на ту «пригородную область», которую, как Боккаччо опять же говорил чуть ранее, чума «ни в чем не пощадила». О чуме здесь ничего не напоминает. В этом другом мире их уже ждет благоустроенная вилла «с открытыми галереями, залами и покоями, прекрасными как в отдельности, так и в общем, украшенными замечательными картинами; кругом полянки и прелестные сады, колодцы свежей воды и погребца, полные дорогих вин»; все здесь прибрано и выметено, приготовлены постели, пол устлан цветами и тростником; их встречают вышколенные слуги.

Внешний порядок каким-то волшебным образом уже наведен, осталось навести внутренний, чем Пампинея и занимается, предлагая выбирать на каждый день старшего в этом «столь милом обществе» (*questa così bella compagnia*); выбранная первой, дает задания слугам и по завершении полдневных увеселений и дневного отдыха, предлагает провести время до вечера в рассказах. Затем этот порядок будет уточняться (Филомена, выбранная королевой Второго Дня, предлагает ограничить рассказы одним предметом; Нейфила, королева Третьего Дня, объявляет перерыв в рассказах на пятницу и субботу и переводит общество «в другое место»), но изменяться не будет. Упорядоченность, которая восстановлена в обществе (и которую не колеблют, а лишь подтверждают временные вторжения беспорядка: комические эскапады Дионео, комический спор слуг в начале Шестого Дня), распространяется и на природу, что особенно очевидно в рассказе о посещении Долины Дам в конце Шестого Дня: она такая круглая, «точно обведена циркулем», уступы окружающих долину холмов такие ровные, словно ступени в амфитеатрах, деревья так хорошо расположены и распределены (*sí ben composti e sí ben ordinati*), «как будто их насадил лучший художник этого дела», озерко по центру долины кажется питомником, что «устраивают иногда в своих садах горожане». Гармонию, царящую в природе и обществе, подчеркивают и расцветивают танцы и песни, которыми завершается каждый день. В раме «Декамерона» противопоставлены два образа жизнеустройства: реальный и идеальный,

деструктивный и конструктивный. Новеллы рассказываются обитателями идеального мира, но говорится в них о мире реальном: эти миры закрыты друг для друга, и только новеллы устанавливают между ними связь. В конечном счете именно ста историям «Декамерона» доверена задача по преодолению социального хаоса, воцарившегося в реальном мире. Покончив со своими рассказами, герои «Декамерона» могут вернуться из своего искусственного рая – тьма, подернувшая мир, исчезла как по волшебству: если предлагая покинуть Флоренцию, Пампинея говорила о необходимости «поддерживать, сохранять и защищать» свою жизнь, то, предлагая вернуться во Флоренцию, Памфило вспоминает только о желании «несколько развлечься» и избежать «печали и скорби и огорчений»²¹.

В самом центре книги помещена новелла о новелле (VI, 1): некий дворянин решил позабавить благородную даму интересным рассказом, но рассказывал до того плохо, что дама была вынуждена прервать его остроумной колкостью. Собственно, это новелла как бы ни о чем: о том, что рассказывать нужно уметь. Плохой рассказ в новеллу не превратился, Боккаччо даже не говорит, о чем он был, но зато в нее превратился рассказ об этой неудачной попытке рассказа. Новелла – это рассказ, хорошо рассказанный, никакого иного смысла эта история, казалось бы, в себе не содержит. Боккаччо, однако, не случайно поместил эту крохотную новеллу в том месте, где надлежит находиться кульминации: она подводит, в конечном счете, к культурной сути всей книги²².

Рыцарь, незадачливый рассказчик, вняв остроумной критике мадонны Оретты, не просто прекратил свою неудачную попытку, но «обратил ее в смех и шутку», и более того – перешел к другим рассказам. Как он с ними справился, нам неизвестно, но такое заключение окончательно устанавливает главного героя этой немудреной истории. Этот герой – слово. Неумение обращаться со словом портит историю рыцаря («он страшно портил ее, <...> повторяя те же слова, то возвращаясь к рассказанному, то говоря: это я сказал не ладно, часто ошибаясь в именах, ставя одно вместо другого; не говоря уж о том, что он выражался отвратительно, если взять в расчет качество действующих лиц и собы-

тия, какие приключились»), остроумное слово прерывает его рассказ, но не обрекает на немощь, а побуждает к другим рассказам. Тем самым 51-я новелла «Декамерона» примыкает к той большой группе декамероновских новелл, в которых уместное и изящное замечание указывает персонажу на его ошибку, слабость, провинность и не только помогает их исправить, но и устанавливает между участниками диалога человеческие отношения, зачастую – поверх разделяющих их общественных барьеров. Но здесь есть и нечто большее: «в последней фразе первой новеллы Шестого Дня возрожденный к человечности и перевоспитанный словом рыцарь не может не начать рассказывать новую новеллу, ибо именно рассказ является одной из основных форм жизни <...> ренессансного общества»²³. Умение владеть словом явно понимается в этой новелле как один из главных признаков благородного поведения, но не только – как некий принцип жизнеповедения вообще. Владеющий словом владеет собой и владеет действительностью – действительность вообще обретает себя, преодолевая таящийся в ее недрах хаос, только в формах слова.

В мире и в самом деле многое изменилось после того, как веселое и любезное общество «Декамерона» закончило свои рассказы, и декамероновские рассказчики смогли вернуться обратно, словно причина, их удалившая, вдруг перестала существовать. Такое возможно, если рассматривать чуму как некий символ мироустройства, в котором утрачен принцип и основание связей между человеком и человеком, человеком и действительностью. Этот зачумленный мир подобен рассказу рыцаря, где перепутаны все слова, и в него, как мадонна Оретта, вторгается со своим остроумным словом общество декамероновских рассказчиков. Мир, освоенный повествованием и преображенный словом, мир, в котором слово вновь утвердило порядок, теперь открывается перед людьми – в него можно вернуться, ибо из него изгнана чума бессловесности.

В «Декамероне» сделано много открытий, изменивших в близкой или отдаленной перспективе облик словесности, и большинство из них совершалось автором «Декамерона» отнюдь не случайно: нет оснований сомневаться ни в том, что Боккаччо це-

ленаправленно и сознательно конструировал новый литературный жанр из того разнородного и разнокачественного материала, который имелся в его распоряжении, ни в том, что он столь же целенаправленно создавал новое художественное пространство, в котором обретала себя, сознавая свое место и свои функции, художественная проза. Но об одном из своих открытий, быть может, самом в будущем прославленном, он и не подозревал. Творчество Петрарки и Боккаччо традиционно считается началом эпохи Возрождения в литературе: Петрарка, возможно, и рассматривал свою жизнь и свою деятельность в категориях смены эпох и завоевания новых рубежей, у него была к этому склонность (вспомним восхождение на Монванту) и были основания (вспомним капитолийский триумф), Боккаччо – вряд ли. Только представляя в «Декамероне» Джотто (VI, 5), он сказал нечто подобное (Джотто «снова вывел на свет искусство, в течение многих лет погребенное по заблуждению тех, кто писал, желая скорее угодить глазам невежд, чем пониманию разумных»), но это единственный случай (и к тому же говорил он не о себе). Ренессансность «Декамерона» – это не только его собственное качество, но и качество, приданное ему поступательным движением культуры, качество, возраставшее в единой прогрессии с ростом зрелости и самосознания культуры Возрождения, т.е. в значительной степени это его способность быть адаптированным новой культурой. Пьетро Бембо, указывая, как уже говорилось, на язык и стиль «Декамерона» как на высший образец для итальянской прозы, на самом деле санкционировал сопричастность книги Боккаччо своей, уже зрелой, уже осознавшей себя культурной эпохе. Но нельзя сказать, что, осуществляя эту операцию, Бембо допустил сколько-нибудь значительный произвол: «Декамерон» дал для нее многочисленные и веские основания. Дело не только в его риторическом совершенстве, что ставил на первое место автор «Бесед о народном языке», не только в реабилитации материального мира во всех его проявлениях и не только в профанном пафосе книги, что соответствует бытующему до сих пор, при всей его примитивности, взгляду на Возрождение. Дело в том, что материальное и идеальное связаны в «Декамероне» прочными узами и постоянно отсылают друг к другу: из плот-

ского вождения вырастает высокая любовь, но не забывает о том, из чего выросла; мир дан как бесконечное разнообразие казусов и характеров, но всеми казусами правит Фортуна, а во всех характерах проявляется человеческая природа; распавшаяся материя общества лечится словом, прозвучавшим из идеального царства общественной гармонии. Такими же прочными узами соединены общее и частное. Ничем не сдерживаемое торжество индивидуального начала – это картина зачумленной Флоренции, где каждый заботится лишь о себе, где дети отворачиваются от родителей, а родители бросают детей. А общество рассказчиков – это именно общество, где на первом плане не отдельное, а объединяющее – общность интересов, целей, желаний, дел и развлечений; каждый, кто входит в это общество, индивидуален не сам по себе, а только объединившись с другими и как бы пожертвовав своей единичностью.

В глубинной основе культуры Возрождения лежит представление о том, что индивидуальное начало выступает как культурная ценность лишь тогда, когда умеет выразить себя на языке абсолютных моделей и образцов, когда открывает в себе общезначимое и всеобщее наравне с неповторимым и единичным. Справедливо и обратное: нормативное только тогда подтверждает и утверждает свой статус, когда проявляется в казусном и материальном²⁴. К этому культурообразующему парадоксу Боккаччо в «Декамероне» подошел если не первым, то одновременно с Петраркой, и поэтому открытие новой эпохи культуры можно по праву числить среди других, сделанных им в этой книге.

- 1 См.: Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 51–68.
- 2 Asor Rosa A. «Decameron» di Giovanni Boccaccio // Letteratura italiana. Le opere. Torino, 1992. Vol. I: Dalle Origini al Cinquecento. P. 565.
- 3 См.: Giardini M.P. Tradizioni popolari nel «Decameron». Firenze, 1965.
- 4 См. сопоставление этих новелл: Андреев М.Л. «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы // Новеллино. М., 1984. С. 230–233.
- 5 Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 56–57.
- 6 Там же. С. 25.
- 7 Там же. С. 75.

- ⁸ См. об этом: *Baratto M.* *Realtà e stile nel «Decameron»*. Vicenza, 1970, а именно вторую часть исследования (*Modi narrativi del «Decameron»*): этот анализ учитывается, с коррективами, в двух дальнейших абзацах.
- ⁹ *Бахтин М.М.* *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 240.
- ¹⁰ Ср.: *Russo L.* *Lecture critiche del «Decameron»*. Bari, 1956. P. 63.
- ¹¹ Ср.: *Baratto M.* *Realtà e stile nel «Decameron»*. P. 62.
- ¹² *Asor Rosa A.* «Decameron» di Giovanni Boccaccio. P. 533.
- ¹³ См. о двух рамах «Декамерона»: *Хлодовский Р.И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. М., 1982. С. 92 и далее.
- ¹⁴ *Schiaffini A.* *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale*. Roma. 1943.
- ¹⁵ *Бранка В.* Боккаччо средневековый. М., 1983. С. 58–101.
- ¹⁶ По получившему большую популярность тезису Ю. Винавера переход от стихотворного рыцарского романа к прозаическому – это победа «материи» над «смыслом» (*Vinaver E.* *Etudes sur le Tristan en prose*. P., 1925. P. 5–20).
- ¹⁷ Ср.: «Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание» (*Лотман Ю.М.* *Структура художественного текста*. М., 1970. С. 128). Еще раньше об этом сказал Кроче: «Существует поэзия без прозы, но нет прозы без поэзии» (*Кроче Б.* *Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика*. М., 2000. С. 35).
- ¹⁸ Примечательно, что Дионео как комического рассказчика общество «Декамерона» принимает, а как исполнителя комических песен отвергает (в Заключении Дня Пятого) – поэтический фон, на котором возникает проза «Декамерона» должен быть однотонным.
- ¹⁹ О второй раме см.: *Barberi Squarotti G.* *La «cornice» del «Decameron» o il mito di Robinson* // *Barberi Squarotti G.* *Il potere delle parola. Studi sul «Decameron»*. Napoli, 1989.
- ²⁰ *Ibid.* P. 21. Ср.: *Хлодовский Р.И.* «Декамерон»: великая книга о большой любви // Боккаччо Дж. *Декамерон*. М., 2003. С. 11.
- ²¹ Ср.: *De Michelis C.* *Contraddizioni nel «Decameron»*. Milano, 1983. P. 13–16.
- ²² Ср.: *Almansi G.* *The Writer as Liar. Narrative Technique in the «Decameron»*. L.; Boston, 1975. P. 23.
- ²³ *Хлодовский Р.И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. С. 323.
- ²⁴ Об этой концепции Возрождения см.: *Андреев М.Л.* *Инновация или реставрация* // Андреев М.Л. *Литература Италии. Темы и персонажи*. М., 2008, а также многочисленные труды Л.М. Баткина, в первую очередь: *Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления*. М., 1990; *Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания*. М., 2000.

СТРУКТУРАЛИЗМ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

С.Н. Зенкин

РОЛАН БАРТ: ПРИЗНАКИ МИФА

КАК РАСПОЗНАТЬ В ТЕКСТЕ или другом культурном объекте присутствие вторичного социального значения – «мифа», как называл его Ролан Барт в книге «Мифологии» (1957)? Сам Барт почти ничего не говорит о технике такого поиска: он трактует о знаковой структуре и социальных функциях «мифов», а их выслеживание как будто не составляет для него проблемы. На самом деле проблема тут есть, и она связана с семиотическим статусом *коннотации*. Как известно, этот знаковый механизм нечетко осознавался в первом очерке бартовской семиотики, каким были «Мифологии»: не зная еще работ Л. Ельмслева, автор книги вместо «коннотации» пользовался неподходящим термином «метаязык»¹. И все же, анализируя свои «мифы», он реально ведет речь именно о коннотации – о вторичной знаковой системе, означающее которой образуется целостным знаком первичной знаковой системы («Миф сегодня», с. 271–272)². Значение этого вторичного, коннотативного знака произвольно и не зависит от смысла первичного, денотативного знака, во всяком случае логически невыводимо из него. Между ними может быть в лучшем случае метафорическая или метонимическая ассоциация, подобная той, что бывает при хорошо известных в лингвистике процессах словообразования, причем последняя осуществляется в рамках одного языкового кода, а словообразование в «мифах» – благодаря взаимоналожению разных знаковых систем. Оттого расшифровка мифических (=коннотативных) смыслов не имеет ничего общего с изучением

этимологии или же ассоциации идей – оба эти метода отсутствуют в «Мифологиях», по-видимому для Барта они не имеют отношения к его собственной задаче.

Умножению мифических коннотаций нет пределов, так как, с одной стороны, «мифом может стать все, что покрывается дискурсом» («Миф сегодня», с. 265), «миф не определяется ни своим предметом, ни своим материалом, так как любой материал можно произвольно наделить значением» (там же, с. 266), т. е. означающие мифа бесконечно изменчивы; а с другой стороны, означаемые этой вторичной знаковой системы тоже постоянно трансформируются, не зафиксированы ни в одном словаре, отчего Барт вынужден специально объясняться о необходимости неологизмов при их именовании: «Чаще же всего мне бывают нужны понятия-однодневки, связанные с сугубо частными обстоятельствами, и в подобных случаях без неологизма не обойтись» (там же, с. 279). Одни лишь импровизированные понятия вроде «китайскости», «баскскости», «правительственности» или «французской имперскости» способны объяснить эфемерное, мгновенно возникающее и исчезающее идеологическое содержание мифа. Вполне сознавая суггестивную силу словарей³, даже присовокупляя к одной из своих «мифологий» словарь велогонщиков («Тур де Франс» как эпопея», с. 186–189) – перечень *означающих* одной конкретной знаковой системы, – Барт никогда не помышлял создать репертуар коннотативных *означаемых*, т. е. каталог мифов: очевидно, он хорошо понимал неосуществимость такого предприятия.

При отсутствии логико-аналитической процедуры и семантического репертуара, которые служили бы орудиями для методического выявления мифов, приходится опознавать их интуитивно, пользуясь культурным чутьем. Ни в «Мифологиях», ни, кажется, где-либо еще Барт не эксплицирует свою технику поиска мифов⁴. Зато начиная уже с первого издания книги он признает субъективность если не своих наблюдений, то во всяком случае выбираемого для них материала: «Материал размышлений мог быть самым разнообразным [...], выбор сюжета – сугубо произвольным: то были, разумеется, *мои* темы дня» (Предисловие к первому изданию, с. 71). Коль скоро приемы этой деятель-

ности остаются неразъясненными, она может показаться иррациональной мантикой (мотив, не раз повторяющийся у Барта)⁵, реализацией предвзятого идеологического проекта (а именно «демистификации», свойственной левым), а то и просто семиотическим бредом преследования. «Отчуждение» семиолога, констатируемое в финале «Мифологий», можно понимать по-разному. Семиолог «по своему глубинному статусу [...] остается отверженным» («Миф сегодня», с. 320), он «исключен из числа потребителей мифа» (там же, с. 321) и к тому же «постоянно рискует уничтожить ту самую реальность, которую пытается защитить» (там же, с. 322). Где для нормального человека есть вкусное вино – там семиолог, движимый своим критическим рефлексом, начинает недоверчиво изучать «вкусность» вина как мифическое понятие, а не как непосредственную данность чувств. Утрата контакта с реальностью – это ведь и есть определение психического отчуждения, умопомешательства!

Приходится восстанавливать метод Барта-мифолога исходя из его собственной практики, как она проявляется в его критическом анализе. Попробуем проследить его демистифицирующую мысль в работе, разглядеть, где и как он ищет «мифы», в каких областях культуры и по каким признакам он выделяет объекты, зараженные коннотативным смыслом. Так выглядит деятельность критика, но и охотника, детектива... а также и писателя-романиста, которые все заняты тем, что читают знаки реальности⁶.

Каким образом мифолог вступает в соприкосновение с мифом? В книге Барта содержится два или три коротких рассказа о таких контактах, сближающихся особой ситуацией *тела* наблюдателя – это тело лишено независимости, охвачено переживаемыми впечатлениями или сковано внешними процедурами:

...я сижу в парикмахерской, мне подают номер «Пари-матча». На обложке изображен юноша-негр во французской военной форме, он отдает честь, глядя куда-то вверх, очевидно на развевающийся там трехцветный флаг («Миф сегодня», с. 273).

Мне на ходу бросился в глаза «Франс-суар» в руках какого-то человека; я успел уловить лишь один частный *смысл*, но в нем я про-

читываю целое значение; в сезонном снижении цен я *воспринимаю* во всем ее наглядном присутствии правительственную политику (там же, с. 290–291).

Наблюдателю вдруг «бросился в глаза» образ или словесная формула, и для этого нужно было, чтобы его тело оказалось в пассивно-рассеянном состоянии, отданное в руки парикмахера или же глядящее «на ходу», без особой цели, на своих соседей. Мифы настигают его врасплох, он не пытается сам их преследовать. Такой праздный наблюдатель, не стремящийся что-либо наблюдать, похож на бодлеровского *фланера*, как он описан у Вальтера Беньямина. В дальнейшем он вновь появится у Барта – как читатель уже не мифов, а Текста (между тем, как мы увидим, миф противоположен Тексту!):

Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который снял в себе всякие напряжения, порожденные воображаемым, и ничем внутренне не отягощен («От произведения к тексту», 1971)⁷.

Своей намеренной пассивностью бартовский семиолог сближается с обычным потребителем мифов; чтобы соприкоснуться с ними, ему словно нужно уподобиться наивному читателю – тому самому, чье сознание он стремится демистифицировать. Если бы он подходил к мифам во всеоружии своей семиологической учености и критической зоркости, он бы не разглядел их динамики и даже самого их существа:

...если в воинском приветствии негра я распознаю алиби колониальной политики, то миф [...] уничтожается – делается очевидным побуждение, которым он продиктован. Читатель же мифа избирает совсем иной выход: для него образ как бы *естественно* влечет за собой понятие, означающее как бы *обосновывает собой* означаемое («Миф сегодня», с. 289).

Такое сходство – пусть хотя бы временное – между критичным семиологом и доверчивым потребителем мифа требует пересмотреть всю тематику тела в «Мифологиях», имея в виду не только тело наблюдателя, но и тело мифологизируемое. Эта те-

матика исключительно богата, здесь не место описывать ее подробно⁸; достаточно будет констатировать, что анализируемые Бартом мифы очень часто привязаны к телам, голосам и лицам людей. Это тела борцов-кетчистов, велогонщиков, африканских каннибалов (очерк «Бишон среди негров»), потребителей и потребительниц косметических кремов и лосьонов (««Глубинная» реклама»), пилотов сверхзвуковой авиации («Человек-снаряд»), театральных актеров, которые во время спектакля «так и истекали всевозможными жидкостями: слезами, потом и слюной» («Два мифа Молодого театра», с. 174), стриптизерш, Эйнштейна (сведенного к его собственному «мозгу»), циркачей из мюзикхолла или же политического демагога-популиста Пьера Пужада; голос певца Жерара Сузе; лица актеров на фотопортретах студии Аркура, лица «римлян» из американского исторического фильма, лица Греты Гарбо, знаменитого подвижника-благотворителя аббата Пьера или же упомянутого выше чернокожего солдата с обложки «Пари-матча». Таков *первый признак* мифа: где есть тело (Барт, пожалуй, сказал бы – где есть «телесность», *du corps*), там где-то поблизости и миф, он паразитирует на теле, липнет к нему.

Чем объясняется это подозрительное взаимоотношение тела и мифа? Можно вспомнить здесь важные для Барта (достоточно указать на его предыдущую книгу «Мишле сам о себе», 1954) связи между телом и материальными субстанциями-гуморами, которые рассматриваются в некоторых очерках из «Мифологий» и восходят к субстанциальной критике Г. Башляра. Можно отметить, что феноменологическая двойственность человеческого тела (оно содержит в себе наше сознание, но одновременно и само дано ему как объект; оно воспринимается снаружи, внешними органами чувств, и переживается изнутри, посредством кенестезии) соответствует семиологической двойственности означаемого в мифе (оно уже содержит в себе полноценный смысл и одновременно служит носителем нового – мифического – смысла; оно наблюдается извне, как инородный объект, но может и переживаться «изнутри», через аффективную самоидентификацию с субъектом опыта). Этим объясняется принципиальная черта мифа по Барту, а именно его *личност-*

ная направленность (adhomination), характеризуемая с помощью феноменологического понятия интенциональности:

Миф обладает императивностью оклика: исходя из некоторого исторического понятия, а непосредственным образом возникая из текущих обстоятельств [...], он обращен *ко мне*; ко мне он развернут, я испытываю на себе его интенциональную силу, он требует от меня принять его всезахватывающую двойственность («Миф сегодня», с. 282).

В конечном счете именно потому, что в мифе почти всегда как-то присутствует тело, я и могу проецировать себя в это тело, так что миф, встреченный случайно на улице или на книжной/газетной странице, кажется лично и императивно адресованным мне лично, становится для меня «окликающим словом» (там же, с. 284). Тело потребителя мифа (включая уподобляющегося ему демистификатора), входит в резонанс с телом, представленным внутри самого мифа.

Как мы видели, тело, присутствием которого отмечен миф, – это часто тело пассивно-праздное. Отсюда – *второй признак* мифа: *миф исключает труд*. В этом отношении он противоположен Тексту, который «ощущается только в процессе работы, производства» («От произведения к тексту»)⁹.

В тематике бартовских «мифов» поражает почти полное отсутствие мифов, связанных с какой-либо деятельностью, физическим жестом. Единственным исключением являются, пожалуй, сложные цирковые упражнения в мюзик-холле, зато и воспринимаемом как миф-исключение, миф счастливый и необманчивый, скорее утопический, чем лживый. Критик готов солидаризироваться с ним: «Труд, особенно превращенный в миф, наполняет материю счастьем, создавая зрелищное впечатление материи мыслимой» («В мюзик-холле», с. 252). И другой пример от противного: когда в послесловии к своей книге Барт пытается вообразить язык, свободный от мифов, он ищет его в практике, в физическом труде:

Если я – дровосек и мне нужно как-то назвать дерево, которое я рублю, то, независимо от формы моей фразы, я высказываю в ней

само дерево, а не высказываюсь *по поводу* него. Стало быть, мой язык – операторный, транзитивно связанный со своим объектом: между деревом и мною нет ничего, кроме моего труда, то есть поступка. [...] И так, бывает язык, который немифичен, – это язык человека-производителя; всюду, где человек говорит с целью преобразовать реальность, а не зафиксировать ее в виде образа, всюду, где он связывает язык с изготовлением вещей, – там метаязык вновь становится языком-объектом и миф оказывается невозможен («Миф сегодня», с. 308–309)¹⁰.

Итак, труд и язык труда по крайней мере до некоторой степени обладают иммунитетом против мифической инфекции. Из этого вытекают два вывода. Первый: на уровне *текстов* Барт почти полностью исключает из поля своих мифологий тексты повествовательные. Они всегда являются рассказами о какой-то деятельности, о действиях и/или приключениях, и такая процессуальная природа, по-видимому, должна делать их неподатливее для мифа. Под власть мифов легче всего подпадают неподвижные объекты, лишённые развития: материальные субстанции (вино, молоко), вещи, зрительные образы, короткие изолированные словесные синтагмы. Вопреки многовековой традиции словоупотребления, бартовский «миф» никогда не обладает нарративной структурой¹¹. Хотя очерк о велогонке Тур де Франс начинается сравнением этого соревнования с эпической поэмой («“Тур де Франс” как эпопея», с. 176), но в нем не рассматривается ее синтагматическое развитие, перипетии гонки, а лишь составляется перечень парадигматических элементов – гонщиков, этапов и т. д. Между тем эпическая поэма – это по определению рассказ...

В 1966 г., в строго структуралистской работе «Введение в структурный анализ повествовательного текста», Барт никак не упоминает «мифы»; а в книге 1957 г. «Мифологии» он трактует не столько о *мифических рассказах*, сколько о *магических предметах*, не обладающих даже легендарной историей. В этой книге термин «магия» часто используется для объяснения структуры мифов, но никогда не обозначает деятельность, направленную на достижение результата в реальном мире, как

обычно определяют магию; речь идет исключительно о неподвижных продуктах и/или орудиях магии. Барт-мифолог избегает изучать человеческие поступки – хотя бы условно-воображаемые, – осуществляемые ввиду конкретной цели; он ограничивается готовыми магическими объектами, которые создаются и применяются не конкретными членами общества, а обобщенной «буржуазией», не желающей называть собственное имя. Он помнит о принципах социологии Дюркгейма¹²: в мифах проявляется все общество в целом (в данном случае представляемое правящим классом), а не чья-либо частная инициатива. Даже политические высказывания Пьера Пужада, серьезно беспокоящие Барта своими фашистскими тенденциями и, разумеется, направленные на вполне конкретные политические цели, приводятся в его книге не столько для их опровержения, сколько как своего рода этнографические объекты, отвлеченные от практических задач¹³. Все это дает нам *третий признак* мифа: как только мы чувствуем какое-то социальное требование, императивный образ общества как целого – где-то поблизости есть и миф.

И другое следствие изъятия труда: на уровне *логики* главным врагом мифа является диалектика, потому что она объясняет процессы, динамические и практические движения. Барт постоянно упрекает буржуазное мышление, производящее и потребляющее мифы, в непонимании этого интеллектуального метода. Выделяемые им фигуры мифического дискурса – это почти всегда так или иначе отрицание инаковости, основополагающего понятия для диалектики: «тождество», «изъятие из Истории», «низм», «тавтология» («Миф сегодня», с. 314–317). В известном смысле можно сказать, что мифы – это логические ошибки, паралогизмы, которые мифолог отмечает красным карандашом; и эти систематические нарушения диалектической логики образуют *четвертый признак* мифа.

Г-н Пужад вполне сознает, что главным врагом такой тавтологической системы является диалектика, хотя обычно и путает ее с софистикой («Несколько высказываний г. Пужада», с. 150).

Превращая историю в природу, миф осуществляет экономию: он отменяет сложность человеческих поступков, дарует им эссенциаль-

ную простоту, упраздняет всякую диалектику, всякие попытки пойти дальше непосредственной видимости, в организуемом им мире нет противоречий... («Миф сегодня», с. 306).

Неспособное к диалектическому преодолению (*Aufhebung*), (мелко)буржуазное мифическое сознание подменяет его *кражей*, «похищением языка» («Миф сегодня», с. 291), силовым присвоением, которое не считается с тем, что именно присваивается¹⁴. А вместо диалектического развития оно пользуется равенством, вернее – особого рода *сбалансированностью*:

Например, г. Пужад обращается к г. Эдгару Фору: «Вы берете на себя ответственность за разрыв, вы и испытаете на себе его последствия», – и тем самым беспредельность мира как бы заколдовывается, всецело заключается в тесные, но плотные, без утечек, рамки расплаты. Даже отвлекаясь от прямого содержания фразы, сама ее синтаксическая сбалансированность утверждает закон, согласно которому ничто не совершается без равных ему последствий, каждому человеческому поступку обязательно соответствует возвратный, противонаправленный импульс; вся эта математика уравнений ободрительна для мелкого буржуа, она делает мир соразмерным его коммерции («Несколько высказываний г. Пужада», с. 149–150).

Согласно Барту, мифическое мышление применяет в расширенном виде третий закон Ньютона: действие равно противодействию. Увлеченный своей антибуржуазной критикой, Барт не замечает, что тем же законом управляется не только «коммерция», но и, например, структура классического произведения искусства. Такое произведение, начиная по крайней мере с греческих трагедий, характеризуется *завершением*, финальным восстановлением равновесия и эстетическим примирением долга и страсти, решения и его последствий, вообще морального импульса и эстетической красоты. Разоблачая политическую бухгалтерию Пужада, которую тот противопоставляет диалектике «интеллектуалов», Барт одновременно (и, кажется, неосознанно) отрицает и основополагающий принцип классической эстетики. В таком отрицании равновесия ради непримиримой диалектики уже за-

ключена в зародыше вся его позднейшая теория бесконечного и незавершенного Текста. И наоборот, неспособность Барта в дальнейшем возобновить свой «мифологический» проект, в чем он признавался не раз, например в маленькой статье «Мифология сегодня» (1971), можно связать со стратегическим отступлением позднего Барта, вернувшегося от «текста для письма» к «тексту для чтения», к более традиционной эстетике, имплицитно отвергавшейся в «Мифологиях»¹⁵. *Пятый признак* мифа: ему благоприятствует классическая эстетика, изолирующая в мире и в мысли замкнутые объекты, сбалансированные игрой противонаправленных сил.

Все сказанное позволяет охарактеризовать двойственный статус *литературы* в «Мифологиях». Согласно общей схеме, сформулированной в теоретическом послесловии и обильно иллюстрированной в предваряющих его очерках, миф – это знаковый механизм, который «контрабандой» («Миф сегодня», с. 291) внушает своему потребителю некоторые общие идеи, отправляясь от конкретных данных, из которых они логически не выводятся. Разные культурные дискурсы более или менее легко поддаются этой паралогической операции. Так, философия, которая обычно и занимается общими понятиями, почти не упомянута в «Мифологиях». Может ли она тоже сделаться носителем мифа? «Поскольку миф – это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом» («Миф сегодня», с. 265), – подчеркивает Барт; «действительно, от мифа не может укрыться ничего, свою вторичную схему он способен развернуть, отправляясь от какого угодно смысла» (там же, с. 292). Даже математика, с ее высокоформализованным языком, не избегает власти мифа, который делает ее знаком «математичности». И все же философия как будто лучше защищена: открыто полагая обобщенные концепты, она не позволяет мифу прятать их за конкретными данными опыта¹⁶. Зато чрезвычайно уязвимыми оказываются литература и искусство, потому что они всегда имеют дело с общими понятиями, но не анализируют их, а делают предметом художественной манипуляции. Идеи скрываются за образами, риторическими фигурами, театральными сценами; такой «вертушкой», игрой взаимоподмен между содержанием и формой как раз и опреде-

ляется классическая эстетика, отрицаемая в «Мифологиях». Сравним две фразы Барта:

...значение мифа – это такая вертушка [tourniquet], где означающее все время оборачивается то смыслом, то формой, то языком-объектом, то метаязыком, то чисто знаковым, то чисто образным сознанием («Миф сегодня», с. 281),

и

...из двух противоречащих друг другу идеологий рождается некая третья, убудочная система, которую можно поворачивать в любую сторону [un tourniquet commode]: произведение оказывается то умопостижимым, то иррациональным, исходя из потребностей момента... («О Расине», 1960)¹⁷.

Механизм «вертушечной» подмены в обоих случаях один и тот же – но в первом случае речь идет о мифе, а во втором о литературе (точнее, о литературно-критическом мифе по поводу классического произведения). Другая родственная черта между мифом и литературой: литература оперирует аналогиями, более или менее прихотливыми уподоблениями (которые она называет «тропами»), а миф, взятый как знак, также *мотивируется по аналогии*:

В мифе же значение никогда не бывает вполне произвольным, оно всегда частично мотивировано, неизбежно содержит в себе долю аналогии [...]. Мотивированность мифа обусловлена самой его двойственностью – миф играет на аналогии между смыслом и формой, нет такого мифа, где бы форма не была мотивирована («Миф сегодня», с. 285).

Как уже было сказано выше, при коннотации «форма» вторичного знака независима от «смысла» первичного знака, во всяком случае она не выводится из него логически. Но между ними можно найти *анalogии*, и именно этим обусловлена лживость мифа: в воинском приветствии чернокожего солдата, конечно, есть нечто общее с идеей «французской имперскости», которую миф стремится утвердить, предъявляя фотографию солдата; однако

эта общая черта недостаточна для логического доказательства, зато может служить для риторической энтимемы или же литературного тропа.

Последняя процитированная фраза сопровождается в книге Барта интереснейшим примечанием, указывающим на *шестой признак* мифа, на источник эмоции, часто переживаемой мифологом:

С этической точки зрения, в мифе всего неприятнее именно эта мотивированность его формы. Если и правомерно говорить о «здоровье языка», то основой его должна быть произвольность знака. Миф же отталкивает своей псевдоприродностью, его значащие формы оказываются излишествами – так в некоторых вещах утилитарная функция прикрывается оформлением «под природу». Стремление добавить к значению еще и санкцию природности вызывает настоящую тошноту – миф излишне богат, и избыточна в нем именно мотивированность. Сходное отвращение вызывают у меня те искусства, что не желают выбирать между «физисом» и «антифизисом», пользуясь первым как идеалом, а вторым – как средством накопления. Это этически низко, как и любое двурушничество (там же, с. 285).

Нравственное возмущение мифолога направлено в равной мере против мифа вообще и против лживых «искусств». В частности, Барт чрезвычайно недоверчив к Литературе, которая постоянно совершает подобные смещения. Однако следует уточнить – речь идет не столько о творческой практике художественной словесности, сколько о литературе как *институте*:

Вообще, можно считать, что для всей нашей традиционной Литературы характерна добровольная готовность быть мифом; в нормативном плане эта Литература представляет собой ярко выраженную мифическую систему («Миф сегодня», с. 295).

От Жюль Верна до юной поэтессы-вундеркинда Мину Друэ, от газетного репортажа о «писателях на отдыхе» до благонамеренной литературной критики с ее заклинаниями «Расин есть Расин», от литературной «психологии», «именем которой вам

даже и сегодня вполне могут отрубить голову», когда она проникает в прокурорскую риторику («Доминичи, или Торжество литературы», с. 115), до «женской» литературы, замыкающей женщин-литераторов в стенах гинекея («Писательство и деторождение»), от «искренного» языка Жана Жироду («Адамов и язык») до туристического справочника «Синий гид» как коллекции литературных стереотипов, – Литература непрестанно дает поводы к формированию мифов; и даже когда она пытается избежать этого, отрекаясь от всякого смысла в современной поэзии, миф все-таки настигает ее, улавливает ее бунт понятием «абсурда»... Конечно, бывает и хуже: так, театр, кино и особенно массовая пресса предстают Барту почти полностью зараженными мифом. Литература же обладает двойственным статусом: для мифолога это предмет исследования, но одновременно она и дает ему дискурс, с помощью которого он стремится разоблачать мифы; под его пером язык литературной *коннотации* становится *метаязыком* (кстати, не этим ли объясняется уже отмеченное у Барта смешение двух понятий?). Отсюда необходимость строго контролировать его, и отсюда же опасение измены с его стороны.

К счастью, в нем есть на что и на кого опереться – авторы и произведения, служащие Барту положительными примерами. В театре это Брехт с его принципом очуждения, а в литературе – опыты «искусственного мифа» («Миф сегодня», с. 296) у таких писателей, как Флобер (в «Буваре и Пекюше») и Сартр (по-видимому, в «Некрасове» – единственном сартровском произведении, которому Барт посвятил в 1955 г. специальную статью)¹⁸. Это особые, третичные системы, которые реутилизируют, вновь пускают в дело мифические стереотипы буржуазной культуры; они воспроизводят в своих собственных целях антидиалектический жест самого мифа:

Если миф – похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? («Миф сегодня», с. 296).

Барт не говорит ничего конкретного о внутренней структуре таких «мифов во второй степени», но два приведенных их при-

мера имеют одну общую черту: в то время как мифы «в первой степени» (обычные мифы массовой культуры), как мы видели, избегают повествовательности и представляют собой неподвижные сгущения языка, «искусственные мифы» разворачиваются как *истории* – история двух друзей-самоучек у Флобера, история мошенника, впутавшегося в антикоммунистическую газетную кампанию, у Сартра. По-видимому, в глазах Барта обычный миф отличается закрытой динамикой, функционирует в замкнутой цепи; для его демистификации следует вновь ввести его в открытый процесс движения – либо диалектического и/или семиологического анализа, либо авангардистского литературного письма: то есть в Текст с большой буквы, о котором Барт станет говорить в своих позднейших работах.

Мы рассмотрели несколько привилегированных полей, несколько областей, особенно богатых для Барта мифологическим материалом. Это поля не столько тематические (хотя к такой категории можно отнести «литературу» или же «телесную тематику»), сколько формальные, определяемые некоторыми семиологическими, феноменологическими или логическими схемами. Такие схемы служат симптомами, признаками мифа: присутствие тела в знаковом дискурсе, изъятие труда и повествования, социальная императивность, нарушения диалектики, эстетическая сбалансированность, мотивация по аналогии. Подчеркнем, что это именно признаки, а не отличительные черты мифа: они не обязательно соприисутствуют вместе, и их список не является исчерпывающим. Их функция – не доказательная, а эвристическая, они служат не для определения мифа, а для его разыскания.

Многие из таких признаков мифа предоставляет литература (классическая), но одновременно она же практикует и такие типы письма, как повествование и «искусственный» миф во второй степени, которые неожиданным образом сулят выход из замкнутого мира мифических значений. Позднее, особенно в книге «S/Z» (1970), Барт осуществит критический пересмотр повествования, выявив в нем также источник коннотаций, структурируемых *проайретическим* (практико-деятельностным) кодом. В «Мифологиях» принимаемая им перспектива еще не столь

радикальна, критика обращена не столько на коды вообще, сколько на коды изолирующие, которые программируют и производят замкнутые на себе образования, репродуцируемые без конца. Это и есть *мифы*, понятие которых послужило Барту только однажды, чтобы в дальнейшем исчезнуть с его концептуального горизонта¹⁹.

- 1 См.: Eco U., Pezzini I. La sémiologie des Mythologies // Communications. P., 1982. N 36.
- 2 Здесь и далее страницы в скобках отсылают к русскому переводу: *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2008. Указывается также название критического очерка или теоретического послесловия, откуда взята та или иная цитата.
- 3 См. один из последних текстов Барта, напечатанных при его жизни, – «Предисловие к словарю Ашетт» (1980).
- 4 Литературовед-традиционалист Раймон Пикар, нападая на Барта в своем памфлете «Новая критика или новый обман?» (1965), ставил ему в вину между прочим произвольность его аналитических процедур.
- 5 Ср. позднейший текст, образующий один из «Фрагментов речи влюбленного» (1977) – «Последний листок».
- 6 Работа Барта-мифолога несомненно связана с «уликовой парадигмой», предложенной Карло Гинзбургом в качестве модели гуманитарного мышления. См.: *Гинзбург К.* Приметы // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.
- 7 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 417.
- 8 Опыт такого описания предпринят в моей вступительной статье к русскому переводу «Мифологий» Барта (Издательство им. Сабашниковых, 1996, и позднейшие переиздания).
- 9 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 415.
- 10 Возможно, это рассуждение восходит к книге Бриса Парена «Исследования о природе и функциях языка» (1942), автор которой пытался выделить непосредственное переживание речи в труде крестьянина.
- 11 В другой работе я отмечал тенденцию к денарративизации мифа в литературе модерна: *Zenkin S.* Le mythe décadent et la narrativité // Mythes de la décadence / sous la direction d'Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. P. 11–22.
- 12 Он неоднократно ссылается на них в своей книге, например во втором предисловии, упоминая дюркгеймовское понятие «коллективные представления» (Предисловие ко второму изданию [1970], с. 70).

- 13 Любопытно сравнить в этом плане бартовские «Мифологии» с текстами современных авторов, которые Жером Гарсен собрал в книжке «Новые мифологии» (Nouvelles mythologies. P.: Seuil, 1997). В этих сознательных попытках подражания Барту – нередко остроумных и фиксирующих действительно значимые черты современного общества – почти всегда отсутствует дюркгеймовская концепция мифа как *фактора социальной солидарности*, они почти всегда посвящены описанию стратегий индивидуального поведения ради той или иной частной цели (что делают женщины в наши дни, чтобы нравиться мужчинам и самим себе, и т. п.). При чтении этих текстов складывается впечатление, что за прошедшие полвека чувство (пусть даже мистифицированное) принадлежности к целостному обществу исчезло из сознания французов.
- 14 См. подробнее в моем предисловии к цитируемому русскому изданию «Мифологий» (с. 22 след.).
- 15 См.: *Зенкин С.Н.* Стратегическое отступление Ролана Барта // Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. С. 5–77.
- 16 См.: *Мильнер Ж.-К.* Философский шаг Ролана Барта // Республика словесности: Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 58–100, особенно о борьбе Барта за общие идеи и качества-qualia.
- 17 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 227 (пер. С.Л. Козлова).
- 18 См.: *Zenkin S.* Roland Barthes et *Nekrassov*: un jeu avec les mythes // Rencontres: Revista do Departamento de Francês (São Paulo). 2005. N 10, Junho. P. 113–123.
- 19 Статья была представлена как доклад на конференции «Становление-романом “Мифологий”» (Гренобльский университет, 2007). Французская версия опубликована: *Zenkin S.* Les indices du mythe // Recherches & Travaux, 77, 2010, mis en ligne le 20 août 2012, <http://recherchestravaux.revues.org/index418.html>.

ПЕРЕВОДЫ

ПРЯДЬ ОБ ЭЙМУНДЕ СЫНЕ ХРИНГА

Здесь начинается прядь об Эймунде и Олаве конунге

Хринг было имя конунга, что сидел в Уплёнде в Норвегии. Фюльк, которым он правил, назывался Хрингарики¹. Хринг был мудр, и у него было много друзей, то был человек миролюбивый и очень богатый. Он приходился сыном Дагу сыну Хринга, сыну Харальда Прекрасноволосого². Их род считался самым лучшим в Норвегии, и не было ничего почетнее, чем принадлежать к нему. У Хринга было трое сыновей, и все они были конунгами. Одного из них звали Хрёрек, он был самым старшим из братьев, другого звали Эймунд, третьего Даг³. Все они были люди отважные, охраняли владения своего отца и отправлялись в викингские походы, и тем стяжали себе славу. Это было в те времена, когда в Уплёнде правил конунг Сигурд Свинья. Он был женат на Асте дочери Гудбранда, матери конунга Олава Святого⁴. Одну ее сестру звали Торню, она была матерью Халльварда Святого⁵, а другую Исрид, она была бабкой Торира из Стейга⁶.

Когда Олав сын Харальда и Эймунд сын Хринга выросли, они стали побратимами, к тому же они были почти ровесники. Они упражнялись во всех искусствах, владение которыми украшает мужей, и жили попеременно то у Сигурда конунга, то у Хринга конунга, отца Эймунда. Когда же Олав конунг отправился в Англию⁷, Эймунд поехал вместе с ним. А еще там с ними были Рагнар сын Агнара, внук Рагнара Рюккиля, правнук Харальда Прекрасноволосого⁸, и множество других могущественных людей. Чем дальше они странствовали, тем больше славы и известности они приобретали, как это на поверку вышло со святым Олавом конунгом, чье имя стало известно повсюду в северной части света. И когда он получил власть над Норвегией, то подчинил себе всю страну и истребил всех конунгов, правивших в фюльках, о чем рассказывается в его саге, и произошло это при разных обстоятельствах, о которых написали мудрые люди. Причем неизменно говорится о том, как одним утром он отнял владения у пятерых конунгов⁹, по сообщению

же Стюрмира Мудрого¹⁰, всего в стране он лишил власти девятерых конунгов. Одних он приказал убить, других изувечить, а иных изгнал из страны. Эта беда постигла и Хринга с Хрёреком и Дагом, Эймунд же и Рагнар ярл, сын Агнара, когда произошли эти события, были в викингском походе. Хринг и Даг уехали из страны и долго совершали набеги. Затем они отправились на восток в Гаутланд и правили там долгое время¹¹. Хрёрек же конунг был ослеплен и оставался с Олавом конунгом до тех пор, пока не предал его и не стравил между собой его дружинников, так что они поубивали друг друга. А сам он в день Вознесения в алтаре церкви Христа нанес Олаву конунгу удар и порезал парчовое одеяние, которое было на конунге, однако Бог уберег конунга, и он не был ранен¹². Олав конунг разгневался на него за это и с первым же попутным ветром отослал его в Гренландию с Торарином сыном Невьольва¹³. Они, однако, прибыли в Исландию, и Хрёрек оставался с Гудмундом Могучим в Подмаренничных Полях в Островном Фьорде и умер там на хуторе Телячья Кожа¹⁴.

Об Эймунде и Рагнаре

Теперь надо прежде всего рассказать о том, что спустя некоторое время Эймунд и Рагнар приплывают в Норвегию. У них было множество кораблей. Олав конунг был тогда в отъезде. И вот они узнают о тех событиях, о которых было рассказано прежде. Эймунд созывает жителей на тинг и говорит так:

– С тех пор, как мы уехали, здесь в стране произошли большие события: мы потеряли наших родичей, а кое-кто из них подвергся мучениям и был изгнан из страны. Мы понесли урон из-за утраты наших знатных и благородных родичей, и на нас пал позор. Теперь вся власть в Норвегии принадлежит одному конунгу, тогда как раньше она была у многих. Я считаю, что держава, которой правит Олав конунг, мой побратим, находится в хороших руках, хотя мне и кажется, что он проявляет слишком много властолюбия. Я думаю, что был бы у него в чести, однако не считаю заслуживающим получить от него звание конунга.

Тут их друзья принялись убеждать его встретиться с Олавом конунгом и узнать, не пожелает ли тот дать ему звание конунга. Эймунд отвечает:

– У меня нет желания ни самому идти с боевым щитом против Олава конунга, ни оказаться в числе его врагов в неприятельском войске, однако после всего, что недавно произошло между нами, я не собираюсь и сдаваться на его милость или слагать с себя свое высокое звание. Но раз уж мы не ищем примирения с конунгом, что же еще, по-вашему, нам остается делать, как не избегать встречи с ним? Я знаю, что, если бы мы встретились, он оказал бы мне большие почести, потому что я никогда не нападу на его державу. Однако я не уверен, что с моими людьми дела обстояли бы столь же хорошо, когда бы вы увидели, какому унижению подверглись ваши родичи. И ежели вы станете подбивать меня на это, я буду поставлен в трудное положение, – ведь тогда мы будем вынуждены дать клятвы, которые придется сдерживать.

Люди Эймунда сказали на это:

– Что же ты думаешь теперь делать, раз ты не намерен ехать к конунгу и искать с ним примирения? Выходит, ты предпочитаешь покинуть свои владения и отправиться в изгнание, но при этом не собираешься примкнуть к его противникам.

Рагнар сказал:

– Эймунд говорил тут много такого, что мне по душе, и я не стал бы полагаться на наше везение и ожидать, что оно способно пересилить удачу Олава конунга. Мне думается, однако, что если мы оставим наши земли, нам следует позаботиться о том, чтобы в чужих глазах выглядеть позначительнее других торговых людей.

Эймунд сказал:

– Коль скоро вы готовы принять то решение, к которому я склоняюсь, я, если вы пожелаете, расскажу вам, что я задумал. Мне стало известно о смерти Вальдамара конунга¹⁵, что правил на востоке в Гардарике¹⁶, и теперь его держава досталась троим его сыновьям, и обо всех них идет добрая слава. Он же поделил между ними свою державу не поровну, так что теперь один из братьев владеет большей долей, чем двое других. Имя того,

кому досталась большая часть отцовского наследства, Бурицлав¹⁷, и он из них самый старший, второй зовется Ярицлейв¹⁸, а третий Вартилав¹⁹. Бурицлав владеет Кэнугардом²⁰, и это лучшие земли во всей Гардарики. Ярицлейв получил Хольмгард²¹, а третий брат – Пальтескью²² и все прилегающие к нему области. Однако они все еще не пришли между собой к согласию, и меньше всего доволен своей долей тот, кому при разделе отошли самые большие и самые лучшие владения. Он считает, что понес урон от того, что его держава меньше, чем была у его отца, и поэтому ему кажется, что он уступает в могуществе своим предкам. И вот что мне пришло на ум, если только вам это придется по нраву: посетить этих конунгов и остаться у одного из них, и лучше всего у того, кто желает сохранить свои владения и доволен тем, как их отец поделил между ними державу. Нам это пойдет на пользу, и мы сможем стяжать там и богатство, и славу. А теперь мы должны принять решение.

Все они выразили желание так и поступить. Там было много людей, которым хотелось добыть себе добра и возместить тот ущерб, что был им причинен в Норвегии. Они почли за лучшее покинуть страну, нежели остаться и терпеть притеснения от конунга и своих недругов. Поэтому они решили уехать с Эймундом и Рагнаром, и те уплыли из страны с большим и исполненным отваги войском и направились в Восточные Страны²³. Олав конунг узнал об этом только после их отъезда и сказал, что плохо, что они не встретились с Эймундом –

– Потому что мы бы с ним расстались куда большими друзьями, а теперь он, скорее всего, затаил против нас злобу. Из страны уехал человек, которому, как никому другому в Норвегии, мы готовы были оказать всевозможные почести и пожаловать что угодно, кроме звания конунга.

Олаву конунгу доложили о том, что Эймунд говорил на тинге, и конунг сказал, что, похоже, тот принял верное решение, и к этому больше нечего добавить. А теперь рассказ возвращается назад к Эймунду и Рагнару ярлу.

Эймунд приезжает в Гардарики

Эймунд и его спутники не прерывали своего путешествия, пока не прибыли на восток в Хольмгард к Ярицлейву конунгу. Первым делом по просьбе Рагнара они отправляются на встречу с Ярицлейвом конунгом. Ярицлейв конунг был зятем Олава Шведского, он был женат на его дочери Ингигерд²⁴. И когда конунг узнает об их приезде в страну, он посылает к ним людей, поручив передать им предложение жить в мире внутри страны²⁵, а также приглашение пожаловать к нему на отменный пир. Они приняли это приглашение с благодарностью. А когда они сидели и пиروвали, конунг и конунгова жена принялись расспрашивать их о том, что делается в Норвегии, и об Олаве конунге, сыне Харальда. Эймунд отвечал, что о конунге и его привычках можно рассказать много хорошего, и сообщил, что они с ним долгое время были побратимами и товарищами. Однако Эймунд не захотел упоминать ни о чем таком, что ему было не по душе, и о чем уже было рассказано раньше. Эймунд и Рагнар были высокого мнения о конунге и ничуть не худшего о конунговой жене, так как она была исполнена благородства и щедрости. Ярицлейв же конунг не слыл щедрым мужем, но он был мудрым и властным правителем.

Договор Эймунда с Ярицлейвом конунгом

И вот конунг спрашивает их о цели их путешествия и далеко ли они направляются. Они отвечают так:

– Нам стало известно, государь, что вам, возможно, придется уменьшить ваши владения из-за ваших братьев, мы же были выдворены из страны и решили отправиться на восток, сюда в Гардарики, чтобы повстречаться с вами и вашими братьями. Мы намерены присягнуть на верность тому из вас, кто предложит нам наибольший почет и уважение, поскольку мы желаем добыть себе богатство и славу и получить от вас признание и почести. Нам пришло на ум, что вам, возможно, захочется иметь при себе храбрых людей на тот случай, если ваши родичи, те самые, что ныне превращаются в ваших врагов, решатся посягнуть на вашу

честь. Мы предлагаем вам стать защитниками этой державы и наняться к вам на службу, и за это желаем получать от вас золото, серебро и хорошую одежду. Если же вы вдруг решите ответить нам отказом и отвергнуть наше предложение, то мы пойдем служить на тех же условиях другому конунгу.

Ярицлейв конунг отвечает:

– Мы очень нуждаемся в вашей помощи и советах, поскольку вы, норвежцы, люди умные и отважные, но я не знаю, сколько денег вы попросите у нас за вашу службу.

Эймунд отвечает:

– Перво-наперво ты должен будешь предоставить отдельный покой для нас и всех наших людей и позаботиться о том, чтобы у нас никогда не переводились самые лучшие из ваших припасов, что бы нам ни понадобилось.

– На это условие я готов пойти, – говорит конунг.

Эймунд сказал:

– Ты сможешь располагать этими людьми, и в бою они будут идти впереди твоего войска и защищать твою державу. За это ты должен будешь выплачивать каждому нашему воину эйрир серебра²⁶, а каждому кормчому сверх того пол-эйрира.

Конунг отвечает:

– Мы не сможем этого выполнить.

Эймунд сказал:

– Можете, государь, потому что мы готовы принимать эту плату бобровыми и собольими шкурками и другими вещами, которыми богата ваша страна, и оценивать их будем мы сами, а не наши воины. Ежели случится какая-нибудь военная добыча, ты сможешь платить нам из нее, а в случае, если нам придется сидеть без дела, ты сможешь уменьшить нашу долю.

И вот конунг соглашается на это, и было решено, что этот договор будет оставаться в силе в течение двенадцати месяцев.

Эймунд одерживает победу в Гардарике

Эймунд и его люди вытащили на берег свои корабли и хорошенько укрыли их, а Ярицлейв конунг отдал в их распоряжение

каменный покой и приказал завесить его стены драгоценными тканями²⁷. Им предоставляли все, в чем они нуждались, и они получали все самое лучшее. Теперь они проводили все дни в веселье и развлечениях вместе с конунгом и конунговой женой. А когда они пробыли там недолгое время, и их там хорошо принимали, Ярицлейву конунгу пришли письма от Бурицлава конунга, и в них высказывались требования, чтобы тот передал ему некоторые области и торговые места, которые лежали поблизости от его владений, поскольку, как он говорил, ему было бы сподручно собирать с них подати. И вот Ярицлейв конунг рассказывает Эймунду конунгу о том, что от него требует его брат. Тот отвечает:

– Я мало что могу сказать на это, но, коли вы захотите принять нашу помощь, вы можете располагать нами. Если твой брат не просит слишком многого, необходимо ему уступить, однако если, как я подозреваю, он этим не удовлетворится, ты будешь поставлен перед выбором: поступиться своими владениями или идти до конца и доблестно защищать их от братьев силой оружия, с тем чтобы и впредь сохранить свою власть. Было бы менее опасно раз за разом отдавать ему то, что он потребует, но, если ты пойдешь на это, многие люди сочтут такое поведение малодушным и недостойным конунга. И я не знаю, для чего ты держишь здесь иноземное войско, если ты не готов на нас положиться. А теперь тебе придется самому принять решение.

Ярицлейв конунг заявил, что не склонен добровольно уступить свои владения.

Тогда Эймунд говорит:

– Раз так, ты должен сказать посланцам твоего брата, что ты намерен защищать свою державу, ведь, по словам мудрых людей, удача сопутствует тому, кто сражается на своей земле, а не на чужой. И тебе не следует давать ему время на то, чтобы он собрал против тебя войско.

И вот посланцы уезжают восвояси и докладывают своему конунгу о том, как было дело, – что Ярицлейв конунг не желает уступать своему брату ни пяди собственных земель, но готов сразиться с ним, если тот вторгнется в его владения.

Конунг сказал:

– Видно, он рассчитывает получить помощь и подкрепление, раз он собирается сражаться против нас. Уж не явились ли к нему какие-нибудь иноземцы, которые дают ему советы, как упрочить свою власть?

Посланцы говорят, что слышали, что там будто бы находится норвежский конунг с шестью сотнями норвежцев. Бурицлав конунг сказал, что, должно быть, они ему это и посоветовали. Затем он начинает собирать свое войско.

Ярицлейв конунг велел послать по всей своей стране ратную стрелу, и теперь уже оба конунга принимаются созывать своих людей. Все произошло так, как и ожидал Эймунд: Бурицлав конунг перешел границы своих владений и выступил против своего брата. В том месте, где они встретились, был большой лес, который рос у широкой реки, и оба они разбили свои шатры так, что их разделяла река, и ни у одного из них не было значительного численного перевеса. Эймунд конунг и все норвежцы разбили свои шатры отдельно от других. Так они просидели там спокойно четыре ночи, и ни одна из сторон не затеяла сражения.

Тогда Рагнар сказал:

– Чего мы ждем, и что означает это сидение?

Эймунд конунг отвечает:

– Похоже, наш конунг недооценивает силы своих недрюгов и принимает неверные решения.

Затем они встречаются с Ярицлейвом конунгом и спрашивают, не собирается ли тот вступить в сражение с противником. Конунг отвечает:

– Сдается мне, у нас отличное войско, оно и велико, и надежно²⁸.

Эймунд конунг отвечает:

– Я смотрю на это иначе, государь. Вначале, когда мы только прибыли сюда, мне казалось, что в каждом шатре у них не много народу и что лагерь был разбит в расчете на то, чтобы в нем могло разместиться куда большее войско. Теперь же положение изменилось, и впридачу к прежним они поставили новые шатры, а иные из их воинов расположились еще и за пределами лагеря,

тогда как много вашего люду успело разбежаться по своим округам и вернуться домой, так что на ваше войско положиться нельзя.

Конунг спрашивает:

– Что же нам теперь делать?

Эймунд отвечает:

– Дело обстоит труднее, чем прежде, и, сидя здесь, мы упустили из наших рук победу, однако мы, норвежцы, кое-что предприняли. Мы отвели все наши корабли вверх по реке, и на них наши доспехи. Теперь мы отправимся туда с нашими людьми и нападём на них с тыла, а наши шатры пусть стоят здесь пустые. Вы же должны как можно скорее построить ваше войско в боевой порядок и готовиться к сражению.

Так и было сделано. Был отдан приказ трубить в рог, поднято знамя, и оба войска приготовились к бою. Полки сошлись и завязалась жесточайшая битва, и очень скоро там было перебито множество народу. Эймунд конунг и Рагнар напали на Бурицлава конунга и его людей с тыла, и их натиск был очень силен. Сражение разгорелось жаркое и кровопролитное, и в конце концов боевые порядки Бурицлава конунга расстроились, и его войско обратилось в бегство, Эймунд же конунг прошел сквозь его полки и сразил так много людей, что было бы долго перечислять имена всех, кто там пал. Войско было разбито наголову и те, кто уцелели, не оказав никакого сопротивления, разбежались по полям и лесам, и так спасли себе жизнь. И в то же самое время разнеслась весть, что Бурицлав конунг убит. После этого сражения Ярицлейв конунг захватил огромную добычу. Как считало большинство людей, эта победа была одержана Эймундом конунгом и норвежцами, а потому они заслужили себе большую славу, и это было по справедливости, поскольку, как и во всяком ином деле, так рассудил Господь наш Иисус Христос.

И вот они отправляются домой в свои владения, и в результате этой битвы Ярицлейв конунг не только сохранил свою державу, но и взял большую добычу²⁹.

Совет Эймунда

Остаток лета и зима прошли спокойно, и ничего нового не произошло. Ярицлейв конунг управлял обеими державами, следуя советам Эймунда конунга, и под его присмотром. Теперь норвежцы были в большой чести и пользовались уважением как защитники и советчики конунга, которые принесли ему богатую добычу. Однако они лишились положенного им жалования, так как конунг считал, что теперь, когда другой конунг пал, он нуждается в помощи меньше, чем прежде, и ему казалось, что во всех его владениях водворился мир. А когда истек срок платежа, Эймунд конунг явился к Ярицлейву конунгу и сказал так:

– Мы, государь, уже пробыли в вашей державе некоторое время, и теперь вам предстоит решить, будет ли продлено наше соглашение или вы предпочитаете, чтобы мы с вами расстались и мы подыскали себе другого предводителя, потому что здесь с нами не слишком торопились расплачиваться.

Конунг отвечает:

– Я думаю, что теперь я меньше нуждаюсь в вашей помощи, чем прежде. Для нас оказалось весьма разорительным выплачивать вам столь высокое жалование, какое вы себе потребовали.

– Так и есть, государь, – говорит Эймунд конунг, – потому что с этих пор каждому из наших людей будет причитаться эйрир золота, а каждому кормчему – полмарки золота.

Конунг сказал:

– Раз так, я предпочитаю расторгнуть наш договор.

– Это в вашей власти, – говорит Эймунд конунг. – Однако известно ли вам наверняка, что Бурицлав мертв?

– Я думаю, это правда, – говорит конунг.

Эймунд спрашивает:

– Коли так, он, верно, был достойно погребен. И где же его могила?

Конунг отвечает:

– Это нам точно не известно.

Эймунд сказал:

– Государь, человеку вашего звания подобало бы знать, где был похоронен ваш столь же благородный брат. Я подозреваю,

что ваши люди не сказали вам всей правды и сами не имели достоверных сведений на этот счет.

Конунг сказал:

– Уж не известно ли вам чего об этом деле и не расскажете ли вы нам нечто более правдивое, к чему у нас было бы больше доверия?

Эймунд отвечает:

– Мне передавали, что Бурицлав конунг жив и провел зиму в Бьярмаланде³⁰, и нам достоверно известно, что он собирает против вас огромную рать. И в этом уж точно больше правды.

Конунг спросил:

– И когда же он может нагрянуть на нашу державу?

Эймунд отвечает:

– Мне было сказано, что он может быть здесь спустя три недели.

После этого Ярицлейв конунг не захотел лишаться их помощи. И вот они опять заключают договор на двенадцать месяцев. Затем конунг спросил:

– Как же нам теперь быть? Собрать войско и сразиться с ними?

Эймунд отвечает:

– Таков будет мой совет, если вы желаете защитить Гардарики от Бурицлава конунга.

Ярицлейв спросил:

– Следует ли нам держать свое войско здесь или выступить им навстречу?

Эймунд отвечает:

– Надо созывать всех, кто может явиться, сюда, в город, а когда войско соберется, мы решим, как нам лучше поступить.

Битва между братьями

Сразу же вслед за тем Ярицлейв конунг разослал весть о войне по всей своей державе, и к нему сошлось огромное войско бондов. После этого Эймунд конунг отправляет своих людей в лес и велит им валить деревья, везти их в город и ставить на кре-

постные стены. Он распорядился обращать каждое из них ветвями наружу, чтобы в город не залетали стрелы и копья. Он также приказал выкопать за городскими стенами большой ров, вывезти оттуда землю, а потом наполнить его водой. Затем он велел наложить поверх рва деревья и устроить все так, чтобы его не было видно и казалось, будто там нетронутая земля³¹. И когда со всем этим было покончено, они узнали, что Бурицлав конунг явился в Гардарики и направляется в город, где находились оба конунга. Эймунд конунг и его люди распорядились также хорошенько укрепить двое городских ворот, которые они намеревались защищать, а если придется, уходить через них из города. А вечером накануне того дня, когда ожидали прибытия вражеского войска, Эймунд конунг велел женщинам взойти на крепостные стены, захватив с собой все свои драгоценности, и расположившись там поудобнее, насадить на шесты свои золотые обручья, чтобы их было получше видно³².

– Я ожидаю, – говорит он, – что бьярмам захочется завладеть этими сокровищами, и как только солнце заиграет на золоте и золотом шитье на дорожной одежде, они, ни о чем не подозревая, поспекают к городу.

Все было сделано так, как он сказал. И вот Бурицлав выходит со своим войском из лесу и направляется к городу. Тут они увидели все великолепие города и решили, что это хорошо, что об их приближении не стало известно заранее. Тогда они отважно ринулись вперед, позабыв об осторожности. Множество людей попадало в ров и погибло там, что до Бурицлава конунга, то он находился в задних рядах. Он узнал об этом несчастье и сказал так:

– Похоже, это место не так удобно для нападения, как нам показалось, и эти норвежцы весьма хитроумный народ.

И вот он раздумывает, с какой стороны будет лучше всего напасть, а тем временем все великолепие, которое им было показано, исчезло из виду. Видит он тут, что все городские ворота, кроме двух, стоят на запоре, да и в те проникнуть отнюдь не просто, поскольку они хорошо укреплены и их охраняет множество народу. Вслед за тем раздался боевой клич, и люди в городе готовились к бою. Оба конунга, Ярицлейв и Эймунд, были каждый у своих городских ворот. Началась жестокая битва, и с обеих

сторон было много убитых. В том месте, где находился Ярицлейв конунг, натиск был настолько силен, что нападающим удалось прорваться сквозь ворота, которые он защищал, а сам конунг был тяжело ранен в ногу³³. Прежде чем эти ворота были взяты, там полегло множество народу.

Тогда Эймунд конунг сказал:

– Плохо дело, раз наш конунг ранен, и они перебили много наших людей и теперь проникли в город. А теперь поступай, как тебе больше хочется, Рагнар, – говорит он, – либо обороняй эти ворота, либо отправляйся на подмогу к нашему конунгу.

Рагнар отвечает:

– Я остаюсь здесь, а ты иди к конунгу, так как там могут нуждаться в твоих советах.

Эймунд отправляется туда с большим отрядом и видит, что бьярмы уже в городе. Он напал на них, и его натиск был так силен, что за короткое время они сразили в войске Бурицлава конунга множество людей. Эймунд наступал решительно и подбадривал своих людей идти вперед, и никогда еще не бывало более продолжительного и ожесточенного боя, чем этот. Дело кончилось тем, что все бьярмы, которые еще стояли на ногах, обратились в бегство из города, и Бурицлав конунг бежал, понеся большие потери, а Эймунд конунг и его люди бросились их преследовать и загнали в лес. Они убили знаменосца конунга, и вновь было объявлено, что и сам конунг скорее всего пал, и пришла пора праздновать великую победу.

Эймунд конунг очень отличился в этом сражении, и некоторое время все было спокойно. Они остаются у конунга в большой чести, и все в стране очень их ценят, однако конунг не торопится выплачивать им жалование, и это дело подвигается настолько трудно, что и после наступления назначенного дня, они так и не получили того, что им причиталось.

Об Эймунде

Как-то раз случилось так, что Эймунд конунг беседовал с конунгом и сказал ему, что тот должен заплатить им их жалование,

как и подобает могущественному правителю. Он сказал, что, по его мнению, они добыли ему больше добра, чем та плата, которая была им положена, –

– И мы считаем, что вы поступаете недальновидно, и что, должно быть, вам больше не нужны наша поддержка и помощь.

Конунг говорит:

– Может статься, теперь наши дела пойдут на лад и без вашей поддержки, хотя вы и могли бы оказать нам немалую помощь. Да только мне говорили, будто бы ваше войско испытывает нехватку во всем.

Эймунд отвечает:

– Почему бы это, государь, только вы один должны обо всем судить? Многие из моих людей считают, что они понесли большой урон: кто лишился ноги, а кто руки или какого-либо другого из своих членов, а кто-то потерял свое боевое оружие. Убитки наши велики, и вы все еще могли бы их нам возместить. А теперь вам надобно решить это дело в ту или иную сторону.

Конунг сказал:

– Я не хотел бы, чтобы вы уезжали отсюда, однако мы не станем платить вам такое же большое жалование, зная, что не ожидается никакого немирья.

Эймунд отвечает:

– Мы нуждаемся в деньгах, и мои люди не желают служить только за свое пропитание. Лучше уж мы отправимся во владения других конунгов и поищем себе славы там, да и не похоже на то, чтобы здесь в стране случилась война. А наверняка ли вы знаете, что конунг убит?

– Мы думаем, что это так, – говорит конунг, – поскольку у нас его знамя.

Эймунд спрашивает:

– И вам известно, где его могила?

– Нет, – отвечает конунг.

Эймунд сказал:

– Неразумно ничего об этом не знать.

Конунг говорит в ответ:

– Может быть тебе известно об этом больше, чем другим людям, которые знают правду об этом деле?

Эймунд отвечает:

– Он счел, что будет меньшей потерей лишиться знамени, чем жизни. Сдается мне, что ему удалось бежать, и он провел зиму в Стране Турков, и теперь он вновь намеревается идти на вас войной. У него несметное войско, и в нем турки и валахи³⁴ и множество другого зловредного народу. Я слышал, что он, скорее всего, откажется от христианской веры и в случае, если ему удастся отвоевать у вас Гардарики, намерен поделить страну между этими свирепыми народами. И ежели все произойдет так, как он задумал, тогда он наверняка с позором прогонит из страны всех ваших родичей.

Конунг спрашивает:

– Как скоро он может прибыть сюда с этой зловредной ратью?

Эймунд отвечает:

– Через полмесяца.

– Как же нам теперь быть? – спрашивает конунг. – Ведь теперь нам никак не обойтись без ваших разумных советов.

Рагнар сказал, что он предпочел бы, чтобы они уехали оттуда, и предложил конунгу самому принимать решения. Эймунд сказал:

– Нас станут осуждать, если мы расстанемся с конунгом, когда он находится в опасности, поскольку, когда мы явились к нему, он жил в мире, и я не желаю покидать его иначе, как при условии, что он и после нашего ухода будет оставаться в безопасности. Поэтому нам следует продлить наш с ним договор еще на двенадцать месяцев, а он должен будет увеличить нам жалование, как мы условились прежде. А теперь нам надо принять решение, станем ли мы собирать войско, или вы предпочитаете, государь, чтобы мы, норвежцы, сами защищали страну, а ты будешь сидеть спокойно, ни во что не вмешиваясь, ипустишь в ход свое войско, только если мы потерпим поражение.

– Это мне по нраву, – говорит конунг.

Эймунд сказал:

– Не стоит так с этим спешить, государь. Другое решение – это держать наши войска вместе, и мне оно кажется более разумным. Что до нас, норвежцев, то мы не побежим первыми, хотя мне и известно, что многие при виде наставленных на них копий были бы не прочь это сделать. Однако я не знаю, как на деле

поведут себя те, кому сейчас пуще всех не терпится вступить в бой. И как нам поступить, государь, если мы столкнемся лицом к лицу с конунгом? Следует ли нам убить его или нет? Потому что, покуда вы оба живы, не будет конца этому немирию.

Конунг отвечает:

– Раз уж я побуждаю людей сразиться с Бурицлавом конунгом, я не стану винить их, если он будет убит.

И вот они расходятся по своим покоям и никто из них не велит собирать войска или заняться какими-нибудь иными приготовлениями, и все очень дивятся тому, что ничего не предпринимается, когда на них надвигается такая большая опасность. А спустя короткое время они узнают о том, что Бурицлав конунг вторгся в Гардарики с огромной ратью и что с ним множество свирепого люда. Эймунд конунг сделал вид, что он и ведать не ведает о том, что произошло, и ему об этом ничего не доносили. Многие люди говорили, что он, должно быть, не осмеливается сразиться с Бурицлавом.

Эймунд убил Бурицлава конунга

Как-то раз рано поутру Эймунд призывает к себе Рагнара, своего родича, и еще десятерых человек. Он велит, чтобы им оседлали коней, и вот эти двенадцать выезжают из города, никого больше с собой не взяв, а все прочие остаются в городе. В этой поездке с ними был исландец, которого звали Бьёрн, Гарда-Кетиль³⁵ и Аскель, а также два человека по имени Торд. Они захватили с собой еще одну лошадь, навьючив ее доспехами и провизией. Все они отправляются в путь, переодевшись купцами, и никто не знает, какова цель их поездки и что они задумали.

Они въезжают в лес и едут по нему весь день, пока не наступает ночь. Тогда они выезжают из леса и направляются к высокочному дубу. Рядом лежало прекрасное поле и было широкое открытое место. Тогда Эймунд конунг сказал:

– Здесь мы остановимся. Я слышал, что Бурицлав конунг намеревается разбить в этом месте лагерь и расположиться в нем на ночлег.

Они обходят дерево, выходят на открытое место и начинают раздумывать, где там лучше всего будет разбить шатры. Эймунд конунг говорит:

– Бурицлав конунг скорее всего велит разбить свои боевые шатры здесь. Мне докладывали, что везде, где это только можно, он встает лагерем поблизости от леса, чтобы в случае нужды иметь возможность прибегнуть к какой-нибудь уловке.

Затем Эймунд конунг взял веревку или канат и велел им идти на поляну – «прямоком к тому дереву». Он распорядился, чтобы один из его людей взобрался на ветви дерева и завязал там веревку, и это было исполнено. После этого они наклонили дерево так, что его ветки доставали до земли, и пригнули его до самых корней. Тогда Эймунд конунг сказал:

– Теперь я доволен, и это может сослужить нам хорошую службу.

Потом они закрепили концы веревки, и к середине вечера с этой работой было покончено. Тут они заслышали приближение войска конунга. Тогда они пошли в лес к своим лошадям. Они увидели большое войско и великолепную повозку, за которой следовало множество людей, а впереди нее несли знамя. Как и рассчитывал Эймунд конунг, эти люди завернули на поляну и направились к лесу, прямоком туда, где было наилучшее место для лагеря. Они разбивают там главный шатер, а все войско располагается поодаль от него, у леса. Все это продолжается до наступления темноты. Конунгов шатер отличался роскошью и был сооружен отменно. У него было четыре конца, и над ним возвышался высокий столб, который венчал золотой шар с флюгером. Эймунд и его люди наблюдали из леса за всем, что происходило в лагере, и вели себя тихо. А когда сделалось темно, в лагере зажглись огни, и они поняли, что теперь там идут приготовления к ужину.

Тогда Эймунд конунг сказал:

– У нас мало припасов, и это не годится. Схожу-ка я к тем, кто занят стряпней у них в лагере.

И вот Эймунд одевается нищим, подвязывает себе козлиную бороду и отправляется в путь, захватив с собой два посоха³⁶. Так он является в конунгов шатер и принимается кланчить еду у каж-

дого, кто там был. Затем он направляется в соседние шатры, добывает там вдоволь провизии и благодарит за гостеприимство. После этого он уходит из лагеря, и теперь у них хватает припасов. А когда люди напились и наелись досыта, все стихло. Тут Эймунд конунг разделил свой отряд на две части. Он оставил шесть человек в лесу стеречь лошадей и наказал держать их наготове на случай, если им придется спешно уезжать. Сам же Эймунд с пятью спутниками выходит из лесу и как ни в чем не бывало направляется в лагерь.

Тут Эймунд говорит:

– Пускай теперь Рёгнвальд с Бьёрном и исландцами пойдут к тому дереву, которое мы согнули.

И он вручает каждому из них по топору:

– Не вас учить наносить тяжелые удары, и теперь в этом опять настала нужда.

Затем они подошли к тому месту, где ветви дерева касались земли, и Эймунд конунг сказал:

– Третий человек должен встать здесь, на тропе, что ведет к поляне. Ему ничего не придется делать, только держать в руке веревку и отпустить ее, когда мы за нее потянем, потому что мы будем держаться за другой конец. А когда мы устроим все, как следует, тот, на кого я укажу, должен будет ударить по веревке топорищем. Тому же, кто держит веревку, должно быть понятно, отчего она трясется, – от того ли, что мы ее дернули, или от удара. И как только мы в решающий момент подадим этот знак, коли нам будет сопутствовать удача, тот, кто держит конец веревки, должен будет сказать тому, кто рядом с ним, что получил его, и тогда им нужно будет рубить ветки дерева, так чтобы оно распрямилось сразу и со всей силы.

И вот они поступают так, как им было сказано. Бьёрн отправляется вместе с Эймундом конунгом и Рагнармом. Они подходят к главному шатру и делают петлю на веревке, надевают ее на древки копий, поднимают и накидывают на флюгер, что был сверху на столбе конунгова шатра, так что она оказывается у самого шара. Они продельвают все это бесшумно, пока люди в лагере крепко спят, так как они устали с дороги и напились пьяные. А когда с этим было покончено, они потянули за концы веревки,

укоротив ее таким образом, и условились, что им делать дальше. Эймунд конунг подошел поближе к конунговому шатру, чтобы быть неподалеку, когда он будет сорван. И вот они ударяют по веревке, и тот, кто держал другой ее конец, чувствует, что ее тряхнуло, и говорит об этом тем, кому надлежало рубить. Те принимаются рубить дерево, и оно с силой распрямляется во всю высоту и срывает целиком весь конунгов шатер, унося его далеко в лес. Все огни при этом гаснут. Эймунд конунг еще с вечера хорошенько приметил то место в шатре, где конунгу было устроено ложе. Он направляется напрямик туда и наносит конунгу смертельный удар³⁷, а также убивает многих других, кто там был. Он уносит с собой голову Бурицлава конунга и убегает в лес вместе со своими людьми, так что их было не найти. Оставшиеся в живых люди Бурицлава конунга преисполнились ужасом от этого великого события.

Эймунд же конунг и его спутники уехали прочь и не останавливались, пока ранним утром не прибыли домой. Эймунд идет к Ярицлейву конунгу и сообщает ему всю правду о гибели Бурицлава конунга –

– И вот, взгляните, государь, на эту голову, возможно, вы ее узнаете.

Конунг покраснел, когда увидел голову³⁸. Эймунд сказал:

– Этот великий подвиг, государь, совершили мы, норвежцы. А теперь вам следует приготовить тело вашего брата к погребению и похоронить его, как подобает.

Ярицлейв конунг отвечает:

– Ваш поступок стал для нас большой неожиданностью, и он близко нас касается. И я считаю, вы должны взять на себя приготовления к его погребению. Но что, по вашему, могут теперь предпринять те, кого он привел с собой?

Эймунд отвечает:

– Я догадываюсь, что они соберут сходку и что все они станут подозревать в этом убийстве друг друга – ведь они ничего не знают о нас. Скорее всего они разойдутся, поскольку между ними не будет согласия. Ни один из них не будет доверять другому, и они не пожелают держаться вместе. И я ожидаю, что мало кому из этих людей будет дело до погребения их конунга.

И вот норвежцы уезжают из города и скачут тем же путем через лес, пока не прибывают к месту, где был разбит лагерь. Все произошло ровно так, как и догадывался Эймунд конунг: ратей Бурицлава конунга и след простыл, и они рассеялись из-за раздоров. Эймунд конунг вышел на поляну, и там лежало тело конунга, но никого не было рядом. Затем они приготовили его к погребению, приложили его голову к туловищу и отправились вместе с ним восвояси. После этого он был похоронен, и об этом стало известно многим людям. Тогда все жители страны присягнули на верность Ярицлейву конунгу, и он стал правителем той страны, которая прежде принадлежала им обоим.

Эймунд конунг уезжает от Ярицлейва к его брату

Проходят лето и зима, и все спокойно, и снова им не спешат выплачивать жалование. Кое-кто говорил конунгу, что можно многое припомнить об убийстве его брата и что теперь норвежцы, мол, считают себя выше конунга.

И вот наступает день, когда им должны были заплатить жалование, и они направляются в покой конунга. Он приветствует их и спрашивает, зачем это они пришли к нему в такую рань. Эймунд конунг отвечает:

– Возможно, вы больше не нуждаетесь в нашей помощи, государь, и теперь настало время расплатиться с нами сполна.

Конунг сказал:

– Много всего произошло после вашего приезда.

– Это правда, государь, – говорит Эймунд, – и не будь нашей поддержки, тебя бы давно изгнали из страны. Что же до гибели твоего брата, то и нынче дело обстоит ровно так же, как когда ты дал на нее свое согласие.

Конунг сказал:

– Что же вы теперь собираетесь делать?

Эймунд отвечает:

– А чего бы тебе меньше всего хотелось?

– Сам не знаю, – говорит конунг.

Эймунд отвечает:

– Зато я знаю. Меньше всего тебе хотелось бы, чтобы мы отправились к Вартилаву конунгу, твоему брату. Однако ж мы поедем туда, не откладывая, и подсобим ему чем только сможем. А тебе счастливо оставаться, государь!³⁹

Они поспешно выходят и направляются к своим кораблям, которые успели снарядить заранее.

Ярицлейв конунг сказал:

– Больно уж поспешно они уехали и не по нашей воле.

Конунгова жена говорит в ответ:

– Как бы не вышло так, что после того, как вы с Эймундом конунгом расстались, он будет доставлять вам немало хлопот.

Конунг сказал:

– Хорошо бы от них избавиться.

Конунгова жена отвечает:

– Только прежде, чем это случится, они могут посрамить вас.

После этого она идет в сопровождении Рёгнвальда ярла сына Ульва⁴⁰ и еще нескольких человек на берег, туда, где стояли корабли Эймунда. Им передают, что конунгова жена желает встретиться с Эймундом конунгом.

Тот сказал:

– Не стоит ей верить, потому что она умнее конунга, однако я не стану отказываться от беседы с ней.

– Раз так, я хочу пойти с тобой, – говорит Рёгнвальд.

– Нет, – отвечает Эймунд, – это не вражеская вылазка, так что нет нужды идти к ним на встречу со всей ратью.

На Эймунде был плащ на завязках, а в руке он держал меч. Они уселись на берегу, над местом, которое заливала вода. Конунгова жена и Рёгнвальд ярл расположились так близко от Эймунда, что сидели чуть ли не на его одежде.

Конунгова жена сказала:

– Плохо, что вы с конунгом расстаетесь таким образом. Мне бы хотелось что-нибудь сделать для того, чтобы вы с ним лучше ладили.

Тем временем ни у одного из них руки не оставались без дела: Эймунд распустил завязки на своем плаще, а конунгова жена стянула с руки перчатку и взмахнула ею над головой. Видит тут Эймунд, что дело не обошлось без обмана: а конунгова жена и в

самом деле подговорила людей убить его, и было условлено, что она подаст им знак, махнув перчаткой. Те тотчас же бросились к нему, однако Эймунд заметил их раньше, чем они подбежали. Он проворно вскакивает, и прежде, чем они опомнились, от него всего-то и осталось, что плащ. Так им и не удалось расправиться с ним⁴¹. Рагнар увидел это и побежал с корабля на берег, а за ним один за другим устремились и все остальные. Они хотели убить людей конунговой жены, однако Эймунд заявил, что этому не бывать. Они столкнули их вниз с глиняного берега и схватили.

Рагнар сказал:

– На этот раз, Эймунд, мы не станем просить у тебя совета, что нам предпринять. Мы намерены увезти их⁴² с собой.

Эймунд говорит в ответ:

– Нам не пристало это делать, и пускай они отправляются домой с миром, потому что я не хочу вот так разорвать мою дружбу с конунговой женой.

И вот она возвращается домой, недовольная тем, как все обернулось, а они уплывают прочь и нигде не останавливаются, пока не прибывают во владения Вартилава конунга и не отправляются на встречу с ним. Он их радушно принял и стал расспрашивать о новостях, и Эймунд рассказал ему от начала до конца обо всем, что произошло между ними и Ярицлейвом конунгом.

– Что же вы теперь намерены делать? – спрашивает конунг.

Эймунд отвечает:

– Я пообещал Ярицлейву конунгу, что мы отправимся к вам, поскольку я подозреваю, что ему захочется уменьшить твои владения и он попытается поступить с тобой так же, как его брат поступил с ним. А теперь, государь, вам решать, нуждаетесь ли вы в нашей поддержке, и что вы предпочитаете: чтобы мы остались с вами или уехали.

– Да, – говорит конунг, – нам бы очень пригодилась ваша помощь. А что вы желаете получить взамен?

Эймунд отвечает:

– Мы бы хотели служить тебе на тех же условиях, на которых мы служили твоему брату.

Конунг сказал:

– Дайте мне немного времени, чтобы я мог посоветоваться с моими людьми: ведь хотя расплачиваться буду я, выкладывать деньги придется им.

Эймунд конунг согласился с этим. Вартилава конунг собирает своих людей на сходку и рассказывает им о том, что ему стало известно о намерениях Ярицлейва конунга, его брата: как тот зарится на его владения, – и говорит, что приехал Эймунд конунг и предлагает им свою защиту и поддержку. Те стали горячо уговаривать конунга принять предложение норвежцев. И вот они заключают соглашение, и конунг делает Эймунда своим советником –

– Потому что я не столь находчив, как Ярицлейв конунг, мой брат, а вы его в этом превзошли. Мы желаем почаще беседовать с вами и обещаем расплачиваться с вами в срок.

Их там хорошо принимают, и они живут в большой чести у конунга.

Примирение братьев Ярицлейва и Вартилава

И вот однажды случилось так, что туда явились посланцы Ярицлейва конунга и потребовали у Вартилава конунга отдать ему деревни и города, которые лежали у границы его владений. Он обращается за советом к Эймунду конунгу. Тот говорит в ответ:

– Это вам решать, государь.

Конунг говорит:

– Напоминаю тебе о нашем уговоре – ты обязался давать нам советы.

Эймунд отвечает:

– Сдается мне, государь, что с жадным волком не избежать схватки. Ежели уступить ему, то он вскорости потребует от вас еще большего. Пускай его посланцы едут домой с миром, – говорит он, – тогда конунг и конунгова жена решат, что им известно, что мы задумали. Сколько вам потребуется времени, чтобы собрать войско?

– Полмесяца, – отвечает конунг.

Эймунд говорит:

– А теперь скажите, государь, какое место вы намерены выбрать для сражения, и объявите об этом посланцам, чтобы они могли передать это своему конунгу.

Так и было сделано, и посланцы уехали восвояси. И вот оба войска готовятся к сражению⁴³ и сходятся в назначенном месте на границе. И те и другие разбивают лагерь и стоят там несколько ночей.

Вартилав конунг сказал:

– Зачем мы сидим здесь попусту? Этак мы упустим из рук победу.

Эймунд сказал:

– Позволь мне решать, что нам делать, так как промедление лучше беды. Сюда еще не прибыла Ингигерд конунгова жена, а ведь, хотя предводитель их войска конунг, на самом деле это она принимает там все решения. Я буду стоять на страже, государь.

Конунг отвечает:

– Поступай, как знаешь.

Так они простояли там с войском семь ночей. Однажды ночью было ненастно и очень темно. Эймунд конунг и Рагнар покинули своих людей и отправились в лес. Они подъехали к лагерю Ярицлейва конунга с тыла и засели там у дороги.

Эймунд конунг сказал:

– Должно быть, люди Ярицлейва конунга поедут этой дорогой, и если бы я желал остаться незамеченным, то выбрал бы ее. Подождем пока здесь.

А когда они просидели там некоторое время, Эймунд конунг сказал:

– Неразумно здесь оставаться.

Сразу вслед за тем они слышат, что кто-то едет и что среди этих людей есть женщина. Они видят, что один человек едет впереди этой женщины, а другой позади. Тогда Эймунд конунг сказал:

– Должно быть, это едет конунгова жена. Встанем по обе стороны дороги, а как только они поравняются с нами, убейте под ней коня, а ты, Рагнар, схвати ее.

Тё проезжают мимо и ничего не замечают, пока не обнаруживают, что конь конунговой жены пал, а ее самой и след простыл.

Один из сопровождавших ее людей говорит, что видел, как кто-то мелькнул на дороге. Они не отважились явиться к конунгу, а сами и ведать не ведали, кто бы это мог совершить – люди или тролли. И вот они тайком воротились домой и никому ничего не сказали.

Конунгова жена говорит названным братьям:

– Видно, вы, норвежцы, никогда не перестанете меня унижать.

Эймунд сказал:

– Мы, государыня, обещаем хорошо с вами обращаться, однако я не знаю, как скоро вы теперь сможете расцеловать конунга.

Затем они отправляются в лагерь Вартилава конунга и сообщают ему о приезде конунговой жены. Он обрадовался этому и взялся сам ее сторожить. А наутро она призывает к себе Эймунда конунга, и когда они встретились, конунгова жена говорит:

– Лучше бы нам помириться, и я предлагаю рассудить вас. Но прежде я должна объявить вам, что намерена во всем поддерживать Ярицлейва конунга.

Эймунд конунг отвечает:

– Это уж как конунг решит.

Конунгова жена отвечает:

– И все же твой совет имеет большой вес.

После этого Эймунд встречается с Вартилавом конунгом и спрашивает у него, желает ли тот, чтобы конунгова жена рассудила их.

Конунг отвечает:

– Я бы не назвал это разумным, так как она уже пообещала уменьшить нашу долю.

Эймунд спрашивает:

– Готов ли ты удовольствоваться тем, что тебе будут принадлежать земли, которыми ты владел прежде?

– Да, – говорит конунг.

Эймунд сказал:

– А я бы не назвал достойным решение, при котором твоя доля не увеличится, потому что у тебя такие же права на наследство, оставшееся после твоего брата, как и у Ярицлейва конунга.

Конунг отвечает:

– Раз по-твоему я должен согласиться с тем, чтобы решение выносила она, пусть так и будет.

И вот Эймунд конунг объявляет конунговой жене, что получено согласие на то, чтобы она рассудила конунгов.

– Видно, это было сделано по твоему совету, – говорит она, – и ты увидишь, каково будет мое решение и кто будет от него в меньшем убытке.

Эймунд конунг сказал:

– Я не стал разубеждать конунга оказать вам эту честь.

Затем протрубили к встрече и объявили, что Ингигерд конунгова жена намерена обратиться к конунгам и их людям. А когда оба войска были в сборе, все увидели, что Ингигерд конунгова жена находится у норвежцев, в дружине Эймунда конунга. Тут от имени Вартилава конунга было предложено, чтобы конунгова жена вынесла решение. И вот она говорит Ярицлейву конунгу, что ему достанется самая лучшая часть Гардарики, а именно Хольмгард. Вартилаву же отойдет Кэнугард⁴⁴ – и это также наилучшие владения – со всеми данями и податями –

– И эти владения вполнину больше тех, которые у него были прежде. Что же до Пальтескью и прилегающих к нему земель, то их получит Эймунд конунг. Он станет тамошним правителем⁴⁵, и ему будут принадлежать без изъятия все подати, какие с них причитаются, так как мы не хотим, чтобы он уезжал из Гардарики. В случае, если Эймунд конунг оставит наследников, то после него этими землями станут владеть они, но если он не оставит после себя сына, эти земли отойдут назад к обоим братьям, Ярицлейву и Вартилаву. А еще Эймунд конунг должен будет нести охрану владений братьев и всей Гардарики, а они должны будут помогать ему людьми и силой. Ярицлейв конунг будет править Гардарики, а Рёгнвальду ярлу по-прежнему будет принадлежать Альдейгьюборг⁴⁶.

Эти условия мира и раздел державы были приняты и одобрены всем народом. Эймунд конунг и Ингигерд конунгова жена должны были решать все трудные дела. Затем все они разъехались по домам, каждый в свои владения.

Вартилав конунг прожил не более трех зим⁴⁷. После этого он заболел и умер, и это был конунг, которого все очень любили. После его смерти его владения отошли Ярицлейву конунгу, и с той поры он стал в одиночку править обеими державами⁴⁸. Эймунд же конунг управлял своими владениями и не дожил до старости. Он умер от болезни, не оставив после себя наследников, и весь народ счел его смерть величайшей утратой, так как не бывало еще в Гардарики чужестранца умнее Эймунда конунга, и пока он нес охрану страны для Ярицлейва конунга, на Гардарики никто не нападал. А когда Эймунд конунг заболел, он передал свои владения Рагнару, своему названому брату, поскольку Эймунду больше всего хотелось, чтобы они достались ему. Это было сделано с дозволения Ярицлейва конунга и Ингигерд конунговой жены.

Рёгнвальд сын Ульва был ярлом Альдейгьюборга. Они с Ингигерд конунговой женой были двоюродными братом и сестрой, их матери были сестрами⁴⁹. Он был могущественным предводителем и данником Ярицлейва конунга и дожил до старости. А когда святой Олав сын Харальда был в Гардарики⁵⁰, он жил у Рёгнвальда сына Ульва, и между ними была тесная дружба, так как все знатные люди очень ценили Олава конунга, когда он там был, но больше всех остальных Рёгнвальд ярл и Ингигерд конунгова жена, потому что они любили друг друга тайной любовью⁵¹.

Комментарии

«Прядь об Эймунде сыне Хринга» («Eymundar þáttur Hringssonar») сохранилась в единственной редакции в «Книге с Плоского Острова». Р. Кук датирует прядь XIV в., Херман Паульссон и П. Эдвардс (см. ниже) относят ее создание ко второй пол. XIII в. «Прядь об Эймунде» (за немалый объем издатели и переводчики нередко именуют ее сагой) – единственное произведение древнеисландской литературы, основным местом действия которого была Древняя Русь, а главным героем – предводитель варяжских наемников, находящихся на службе «в Гардарики». Также и в основе сюжета рассказа лежит «русская тема» – усобицы между правившими в Киеве, Новгороде и Полоцке наследниками князя Владимира Святославича, которые происходили в 1015–1024 гг. и в конечном счете привели к верховной власти его сына, Ярослава Мудрого. Не случайно с момента первого появления «Пряди об Эймунде» на русском языке (в переводах с лат. Д. Лавдовского и с др.-исл. О.И. Сенковского, опубликованных в 1834 г.) она неоднократно становилась предметом научного изучения и рассматривалась в качестве важного источника по истории Древней Руси.

Историческая достоверность исландского рассказа о событиях, происходивших за пределами Скандинавии и имевших место за три сотни лет до создания его окончательной редакции, – вопрос, несомненно, спорный, как спорно и то, что следует ожидать исторической точности от литературного произведения, очевидным образом демонстрирующего характерные условности своего жанра (достаточно назвать обычно упоминаемые в этой связи троекратные повторения, сопровождающиеся традиционным в таких случаях нарастанием напряжения, и симметричную композицию в трех эпизодах, посвященных пребыванию Эймунда на службе у Ярицлейва), а также обнаруживающего целый ряд вполне конкретных параллелей в других исландских текстах. Это же относится и к фигуре главного героя рассказа, конунга Эймунда, правителя одной из областей Норвегии, лишившегося своих наследственных владений на родине и в связи с этим отправившегося завоевывать себе славу и богатство на чужбине. За взаимоотношениями этого персонажа с русским князем легко просматриваются контуры традиционных коллизий, изображаемых в прядях (особенно в самой влиятельной их разновидности – «прядях о поездках из страны»), а именно, конфликт между предприимчивым и храбрым протагонистом и уступающим ему как в уме, так и в доблестях правителем, который в конечном счете вынужден признать превосходство героя и вознаградить его по заслугам. И все же, хотя главная тема рас-

сказа вполне «литературна», – успех прозорливого и хитроумного норвежского военачальника, которого он добивается, охраняя земли русских князей, за что получает от них новые владения взамен утраченных на родине, – это не исключает возможной реальной подоплеки истории об Эймунде. Сопоставление по крайней мере части описываемых в пряди событий с сообщениями летописцев приводит к выводу о вероятном бытовании устных рассказов об участии скандинавских наемников в междоусобицах Ярослава Мудрого, Святополка Окаянного и их брата Бориса (1015–1019 гг.), а возможно также и о битвах Ярослава с Брячиславом Изяславичем (1021 г.) и Мстиславом Владимировичем (1024 г.), которые могли быть основаны на свидетельствах непосредственных участников этих событий, впоследствии использованных при создании повествования об Эймунде.

Подробный перечень исследований, посвященных «Пряди об Эймунде», содержится в работах: *Cook R. Russian history, Icelandic story, and Byzantine strategy in Eymundar þáttur Hringssonar // Viator. 1986. Vol. 17. P. 65–89; Vikings in Russia: Yngvar's Saga and Eymund's Saga / Transl. and introd. by Hermann Palsson and P.G. Edwards. Edinburgh, 1989; библиографию новейших работ см. в кн.: Михеев С.М. «Святополкъ съде в Киевѣ по отци»: Усобица 1015–1019 годов в древнерусских и скандинавских источниках. М., 2009 и в статье: Мельникова Е.А. Композиция и состав «Саги об Эймунде сыне Хринга» // Висы дружбы. Сб. статей в честь Т.Н. Джаксон. М., 2011. С. 255–268.*

«Прядь об Эймунде» – первое произведение древнескандинавской литературы, переведенное на русский язык непосредственно с исландского оригинала: *Сенковский О.И. Eymundar Saga. Эймундова сага // Библиотека для чтения. СПб., 1834. Т. 2, отд. III. С. 1–71* (этот перевод неоднократно переиздавался; см. также пер. с лат.: *Эймундова сага / Пер. Д. Лавдовского // Учен. зап. имп. Московск. ун-та. 1834. Ч. III. N 8. С. 386–401; N 9. С. 576–596*). Второй перевод, выполненный Е.А. Рыдзевской (1890–1940), был впервые опубликован посмертно в кн.: *Рыдзевская Е.А. Древняя Русь и Скандинавия IX–XIV вв. (материалы и исследования). М., 1978. С. 89–104*. Этот же перевод с некоторыми уточнениями вместе с оригиналом и комментарием был впоследствии издан Т.Н. Джаксон (см.: *Джаксон Т.Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе. М., 1994. С. 91–104, 104–119*). Публикуемый здесь перевод сделан по изд.: *Fornar smásögur úr noregskonunga sögum / Ed. E. Gardiner. Reykjavík, 1949. Bls. 102–128* (оригинальный текст сверен с изданием *Flat. II, 118–134*) и печатается впервые.

- ¹ Хринг было имя конунга, что сидел в Уплёнде в Норвегии. Фюльк, которым он правил, назывался Хрингарики – Уплёнд – область в центральной Норвегии, в которую входит ряд земель (фюльков). Хрингарики – фюльк на юго-востоке Норвегии. Согласно сообщениям «Саги об Олаве Святом», Хринг правил не Хрингарики, а Хейдмёрком, фюльком, лежащим севернее Хрингарики (ср. КЗ, 184). По всей видимости, автор пряди заменил Хейдмёрк на Хрингарики, поскольку это название (букв. «владения Хринга») отвечает имени конунга.
- ² приходился сыном Дагу сыну Хринга, сыну Харальда Прекрасноволосого – В исландских сагах, и особенно в «сагах о конунгах», имеются многочисленные и не поддающиеся проверке сообщения о принадлежности тех или иных представителей норвежской знати к роду основателя королевской династии Харальда Прекрасноволосого (ум. ок. 940 г.).
- ³ У Хринга было трое сыновней... Хрёрек, он был самым старшим из братьев, другого звали Эймунд, третьего Даг – По другим сообщениям (ср. «Сага об Олаве Святом», гл. 36: КЗ, 184), Хринг и Хрёрек были братьями, причем и тот и другой, а также Даг неоднократно упоминаются в жизнеописании Олава (см. следующие примеч.). В отличие от них, герой пряди, Эймунд, не фигурирует в биографии Олава за исключением одного упоминания его имени в «Саге об Олаве Святом» в редакции «Книги с Плоского Острова», где сказано, что Олав ослепил Хрёрека, но не захотел убивать его «ради Эймунда, его (т. е. Хрёрека. – Е. Г.) брата и побратима Олава, который был тогда в военном походе» (*Flat.* II, 66–67). Поскольку это замечание полностью соответствует сообщению нашего рассказа, не исключена вероятность, что оно было добавлено компилятором книги, почерпнувшем его непосредственно из вставленной им же в эту сагу «Пряди об Эймунде». Иначе, как полагает Р. Кук, отсутствие упоминаний об Эймунде в жизнеописании Олава может объясняться тем, что Эймунд навсегда покинул страну и их с Олавом пути более никогда не пересекались (*Cook R. Russian history... P. 67 f.*). В «Саге об Ингваре Путешественнике» (и это также подтверждается двумя шведскими руническими надписями, найденными в Сёдерманланде) отец Ингвара носит имя Эймунд, причем утверждается, что, подобно герою пряди, он поддерживал Ярицлейва в борьбе с его братом Бурицлавом. Правда, в этой саге он назван Эймундом сыном Аки (а не Эймундом сыном Хринга, как в пряди), однако и в одном из эпизодов «Саги об Олаве Святом» в «Книге с Плоского Острова» (гл. 15) Олав называет своим побратимом Эймунда сына Аки (*Eymundr Akason*) (*Flat.* II, 14). Р. Кук видит за этим разночтением рефлекс, возможно не связанных между собой устных версий преданий об Эймунде – норвежской, нашедшей отражение в пряди, и шведской, использованной в «Саге об Ингваре Путешественнике» (см. об этом подробнее: *Сага об Ингваре Путешественнике: Текст. Перевод. Комментарий / Г.В. Глазырина. М., 2002. С. 62–68, 278–280*). Обращают на себя внимание и некоторые аналогии в предыстории Эймунда сына Хринга и Эймунда сына Аки – оба возводят свой род к конунгам (шведским и норвежским соответственно), оба оказываются изгнанниками и возглавляют варяжскую дружину

- в Гардарики (на Руси). Согласно «Саге об Ингваре Путешественнике», Эймунд был сыном Аки, знатного мужа из Швеции, и не названной по имени дочери шведского конунга Эйрика Победоносного, которую Аки увез силой, вопреки воле конунга, за что впоследствии был убит по его приказу. В саге сказано, что Эймунд рос «при конунге в большом почете» до самой смерти конунга Эйрика, однако, повзрослев, припомнил сыну Эйрика, Олаву Шведскому, свои обиды и утраченные владения, вступил с ним в бой, но потерпел поражение, был ранен, подобран и вылечен дочерью конунга Олава, Ингигерд, вскоре после этого ставшей женой Ярицлейва – Ярослава Мудрого (и героиней «Пряди об Эймунде»), и в конце концов изгнан из страны (Сага об Ингваре. С. 250–251). Эймунд ходит в викингские походы, а когда узнает о замужестве Ингигерд, отправляется на Русь, где он был хорошо принят Ярицлейвом и Ингигерд, «так как в то время большое немирье было в Гардарики из-за того, что Бурицлейв, брат конунга Ярицлейва, напал на государство. Эймунд провел с ним пять битв...» (С. 252). По утверждению саги, Эймунд получил на Руси «огромное богатство серебром и золотом, и различными драгоценностями и дорогими предметами», был в Хольмгарде (Новгороде), «и провел много битв, и во всех побеждал, и отвоевал и вернул конунгу много земель, плативших дань» (Там же). После этого он отправился назад в Швецию, вернул себе свои владения и примирился с конунгом Олавом. Как полагает Р. Кук, наиболее вероятно шведское происхождение легенды об Эймунде, а также то, что скандинавская дружина, предводительствуемая Эймундом, в действительности состояла не из норвежцев, а из шведов. По мнению Хермана Паульссона и П. Эдвардса (*Vikings in Russia. P. 8 f.*), Эймунд сын Хринга – вымышленный персонаж, имя которого автор пряди мог почерпнуть из старинных генеалогий (среди прочих, известных из «Младшей Эдды»), которые упоминают некоего «конунга Эймунда из Хольмгарда», чью дочь взял в жены легендарный правитель Хальвдан Старый, ходивший «походами далеко в Восточные Страны» (*МЭ*, 169).
- ⁴ в Уплёнде правил конунг Сигурд Свинья. Он был женат на Асте дочери Гудбранда, матери конунга Олава Святого – Сигурд Свинья – сын Хальвдана, внук Сигурда Хриси и правнук Харальда Прекрасноволосого. Согласно «Саге об Олаве сыне Трюгви» (гл. 60: КЗ, 137), Сигурд был конунгом в Хрингарики и поддерживал своего пасынка Олава в его борьбе за власть в Норвегии. От брака Сигурда и Асты дочери Гудбранда Шишки, матери конунга Олава сына Харальда (Святого), родился норвежский конунг Харальд Суровый.
- ⁵ Одну ее сестру звали Торню, она была матерью Халльварда Святого – Согласно краткой латинской легенде, сохранившейся в единственной утрехтской рукописи (*Monumenta Historica Norvegiæ / Udg. G. Storm. Kristiania, 1880. S. 155–158*), св. Халльвард был купцом и сыном знатных родителей – Вебьерна из Хусабю и Торню дочери Гудбранда, тетки конунга Олава Святого. Как рассказывается, он принял мученическую смерть на корабле, пытаясь спасти от преследователей напрасно обвиненную в воровстве женщину и ее еще не рожденного ребенка (исландские анналы датируют его убийство 1043 г.);

- св. Халльвард поэтому считается заступником невинных людей. Культ св. Халльварда получил распространение в восточной Норвегии с сер. XI в., в дальнейшем его стали почитать как святого покровителя Осло. Написанная в Исландии более пространная «Сага о Халльварде» (XIV в.) ныне практически полностью утрачена – от нее сохранились лишь начальные и конечные строки.
- 6 *Исрид, она была бабкой Торира из Стейга* – В «Саге об Олаве Святом» (гл. 128: КЗ, 279) сообщается о том, что Олав, ища поддержки влиятельных людей Норвегии, выдал замуж свою тетку Исрид дочь Гудбранда Шишки за Торда сына Готхорма, жившего в усадьбе Стейг в Гудбрандсдалир (в северном Уплёнде). Упомянутый здесь Торир из Стейга, сын Торда и внук Торда и Исрид, был воспитателем внука Харальда Сурового, Хакона сына Магнуса, прозванного Хаконном Воспитанником Торира (правил в Норвегии 1093–1094). После смерти Хакона Торир враждовал с норвежским конунгом Магнусом Голоногим и был в результате казнен (см. «Сага о Магнусе Голоногим», гл. 2–6: КЗ, 468–470).
- 7 *Олав конунг отправился в Англию* – В «Саге об Олаве Святом» (гл. 4–20) рассказывается о юношеских походах Олава на восток и на запад и, в частности, о том, как он с дружиной норвежцев провел три зимы в Англии, помогая конунгу Адальраду (Этельреду Неразумному, 978–1016) отвоевать страну у датчан, и вплоть до смерти этого короля «нес оборону Англии», обходя ее «по берегу на боевых кораблях» и собирая дань (КЗ, 173–174).
- 8 *Рагнар сын Агнара, внук Рагнара Рюккиля, правнук Харальда Прекрасноволосого* – Как следует из «Саги о Харальде Прекрасноволосом» (гл. 21: КЗ, 53), этот потомок Харальда происходил от его брака со Сванхильд, дочерью Эйстейна ярла. Высказывалось предположение (Vikings in Russia. P. 9), что Рагнар сын Агнара – вымышленный персонаж, чье имя может быть возведено к Агнару сыну Рагнара, одному из героев «Саги о Рагнаре Лодбroke».
- 9 *одним утром он отнял владения у пятерых конунгов* – Имеется в виду эпизод, описанный в гл. 74–75 «Саги об Олаве Святом» (КЗ, 212–214), в котором рассказывается о заговоре конунгов, правивших в расположенных по соседству областях центральной Норвегии (Хейдмёрке, Раумарики, Гудбрандсдалир и Хадаланде). Все они были захвачены Олавом, когда собрались в Хрингискаре в Хейдмёрке у конунга Хрёрека, и понесли суровую расплату: «Хрёрек конунг был человеком очень умным и решительным, и Олав конунг считал, что на него нельзя будет положиться, даже если он заключит с ним мир. Поэтому он приказал выколоть Хрёреку оба глаза и оставил его при себе. Гудрёду конунгу из Долин он велел отрезать язык. С Хринга и еще двух конунгов он взял клятву, что они уедут из Норвегии и никогда не вернуться назад. Лендрманнов и бондов (т. е. предводителей и свободных хозяев. – Е.Г.), которые участвовали в заговоре, он либо изгнал из страны, либо велел изувечить, а некоторых он пощадил». Это происшествие упоминается в стихах исландского скальда Отгара Черного, которые цитируются в «Круге Земном» (ср. «Князь, ты занял земли / Пятерых...», пер. О.А. Смирницкой).
- 10 *по сообщению же Стюрмира Мудрого* – Рассказчик ссылается на жизнеописание (*lifssaga*) Олава Святого, составленное ок. 1220 г. ученым аббатом Стюрмиром Мудрым сыном Кари (ум. 1245 г.). От этого сочинения сохранились лишь фрагменты.
- 11 *Хринг и Даг уехали из страны... на восток Гаутланда и правили там долгое время* – В «Саге об Олаве Святом» (гл. 199: КЗ, 345) утверждается, что «Хринг и его сын Даг обосновались в Швеции и получили там владения», а также приводится генеалогия Хринга, совпадающая с начальным сообщением пряди. В редакции жизнеописания Олава Святого в «Круге Земном» Хринг более не упоминается, тогда как о Даге рассказывается, что он впоследствии становится сторонником Олава и оказывает ему военную поддержку (см. о нем подробнее в «Саге об Олаве Святом», гл. 199, 205, 209, 224, 227, 229, 232, 233, 235: КЗ, 345–367). Согласно более ранней «Легендарной саге об Олаве Святом» (гл. 75), и Хринг, и Даг стали сподвижниками Олава и отправились вместе с ним в изгнание на Русь, причем оба они затем упоминаются как участники битвы при Стикластадире в стихах Тормода Скальда Чернбровой (цитируемых в той же саге, гл. 96; *Skj B I*, 265, 22), а Даг – в стихах Сигвата сына Торда в «Круге Земном» (КЗ, 367), сообщающих о поражении конунга и бегстве Дага, которому, в отличие от Олава, удалось спастись.
- 12 *Хрёрек же конунг... не был ранен* – О неоднократных попытках Хрёрека отомстить его родичу Олаву, подстроенном им убийстве дружинников конунга, не удавшейся попытке бегства и, наконец, нападении на конунга во время мессы подробно рассказывается в «Саге об Олаве Святом» (гл. 81–84: КЗ, 220–225).
- 13 *с Торарином сыном Невьольва* – Об этом исландце имеется отдельная прядь. Согласно «Саге об Олаве Святом» (гл. 85), конунг Олав поручил Торарину сыну Невьольва отвезти Хрёрека в Гренландию, а в случае невозможности добраться туда – в Исландию и передать его там знатному человеку, который согласится его принять, за что велел пообещать этому лицу свою дружбу; если же их корабль отнесет в какую-нибудь другую страну, конунг велел Торарину позаботиться о том, «чтобы Хрёрек не вернулся живым в Норвегию», но сделать это только в крайнем случае (ср. КЗ, 226).
- 14 *с Гудмундом Могучим в Подмаренничных Полях в Островном Фьорде и умер там на хуторе Телячья Кожа* – Гудмунд Могучий сын Эйольва – могущественный и родовитый исландец, персонаж многих саг; Подмаренничные Поля – хутор Гудмунда; Островной Фьорд – фьорд в северной части Исландии. По сообщению «Саги об Олаве Святом» (гл. 85), Хрёрек скончался спустя три года после прибытия в Исландию. Ему не понравилось жить у Гудмунда, и тогда тот поселил его на небольшом хуторе под названием Телячья Кожа. «Он говорил, что, с тех пор как он потерял свои владения, ему больше всего понравилось жить там, потому что он был там самым уважаемым человеком. Летом Хрёрек заболел и умер. Говорят, что он – единственный конунг, похороненный в Исландии» (КЗ, 227).

- 15 *Вальдамара конунга* – Вальдамар – великий князь киевский Владимир Свято-славич (978 – 15 июля 1015).
- 16 *Гардарики* – Garðaríki – древнескандинавское обозначение Древней Руси (также нередко *Гарды*, *Garðar*), букв. «страна укреплений».
- 17 *Бурицлав* – Принято считать, что за этим персонажем пряди вероятнее всего стоит Святополк Владимирович, прозванный Окаянным, князь туровский (1015–1019), затем великий князь киевский. Замену имени объясняют тем, что значительную роль в его борьбе против Ярослава играл тесть Святополка, польский князь Болеслав I Храбрый (992–1025), причем при описании их столкновений с Ярославом «Повесть временных лет» обычно говорит о «Болеславе и Святополке», ставя имя Болеслава первым (ср. сообщение, относящееся к 1018 г.: «Пришел Болеслав на Ярослава со Святополком и с поляками. Ярослав же, собрав русь, и варягов, и словен, пошел против Болеслава и Святополка», *пер. Д.С. Лухачева*: Повесть временных лет. М.; Augsburg, 2003. С. 45; Интернет-ресурс: http://imwerden.de/pdf/povest_vremennyx лет.pdf). Согласно другой гипотезе (см. подробно: *Михеев С.М.* Указ. соч. С. 195–264), под именем Бурицлав в пряди скрывается не только Святополк, но и другой сын Владимира, Борис (по сообщению летописца, злодейски убитый по приказанию Святополка и впоследствии объявленный святым), причем и само скандинавское *Búrizlafr*, как полагают, вполне могло происходить от славянского имени *Борисъ* с добавлением к нему второго элемента *-leifr / -láfr*, соответствующего славянскому *-слав*; см. об этом: *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Выбор имени у русских князей в X–XVI вв.: Династическая история сквозь призму антропоники. М., 2006. С. 52 (примеч. 39). Имя Бурицлав упоминается и в других исландских текстах, например в «Саге о йомсвикингах» (гл. 23 и др.; см.: *Джаксон Т.Н.* Указ. соч. С. 162 сл.).
- 18 *Ярицлейв* – русский князь Ярослав Владимирович Мудрый, новгородский правитель (1010–1016), великий князь киевский в 1016–1018, 1018/1019 – 20 февраля 1054 г. (о сообщениях о нем в древнескандинавских источниках см.: *Джаксон Т.Н.* Указ. соч. С. 156 сл.).
- 19 *Вартилава* – Предполагается, что за этим персонажем пряди стоят два исторических лица: полоцкий князь Брячислав Изяславич (ум. в 1044 г.), который в действительности был племянником Ярослава Мудрого (от его имени образовано имя *Вартилава*), и Мстислав Владимирович, князь тмутараканский, который, подобно Вартилаву в пряди, заключил мир с Ярославом (в 1026 г.) и чьи владения тот затем унаследовал (см.: *Cook R.* Russian history... P. 69). Высказывалось, однако, мнение (*Vikings in Russia*. P. 13, 42 n. 13), что третий брат, Вартилава, – вымышленный персонаж, причем указывалось на пристрастие автора пряди ко всякого рода триадам, в том числе и на то, что главный герой рассказа, Эймунд, также представлен как один из трех братьев-конунгов, лишившихся своих владений в Норвегии. Известно, что у князя Владимира было не трое, а до 13 сыновей.
- 20 *Кэнугардом* – Кэнугард – древнескандинавское обозначение Киева. Приведенные автором пряди сведения о разделе русских земель между потомками кня-

- зя Владимира соответствуют сообщениям «Повести временных лет»: Ярослав (Ярицлейв) первоначально сидел в Новгороде (Хольмгарде), Брячислав (Вартилава) был князем полоцким, «Святополк же окаянный стал княжить в Киеве».
- 21 *Хольмгард* – древнескандинавское обозначение Новгорода.
- 22 *Пальтескью* – Пальтескья – древнескандинавское наименование Полоцка.
- 23 *в Восточные Страны* – Austrvegr – букв. «Восточный путь» – страны, лежащие к востоку от Скандинавии.
- 24 *Ярицлейв конунг был зятем Олава Шведского, он был женат на его дочери Ингигерд* – Олав Шведский (прозванный Шётконунгом), сын Эрика Победоносного и Сигрид Гордой (995–1020/1022). О женитбе конунга Гардарики Ярицлейва (князя Ярослава Мудрого) на шведской принцессе Ингигерд (на Руси получившей имя Ирина) рассказывается в «Саге об Олаве Святом» (гл. 93: *КЗ*, 234 сл.). Согласно записи в исландских анналах и хронологии «Круга Земного», этот брак был заключен в 1019 г.; описываемые в «Пряди об Эймунде» события должны были произойти вскоре после этого. (См. подробнее о браке Ярослава Мудрого и связанной с этим дискуссией в исторической литературе в кн.: *Джаксон Т.Н.* Указ. соч. С. 156 сл., 161, примеч. 5.)
- 25 *предложение жить в мире внутри страны* – Речь идет о соглашении с морскими разбойниками (викингами), которые давали обязательство не подвергать разграблению ту или иную местность при условии, что ее жители предоставляли им приют и право вести торговлю; такая территория обозначалась юридическим термином *fríðland* – букв. «мирная земля» (см.: *Джаксон Т.Н.* Указ. соч. С. 164, примеч. 18).
- 26 *выплачивать каждому нашему воину эйрир серебра* – В XI в. в Скандинавии эйрир (унция) был равен примерно 27 граммам. Вопрос о том, насколько реалистичен указанный в пряди размер денежного вознаграждения норвежских наемников, остается спорным (см.: *Джаксон Т.Н.* Указ. соч. С. 164 сл., примеч. 23).
- 27 *Ярицлейв конунг отдал в их распоряжение каменный покой и приказал завести его стены драгоценными тканями* – Сообщение пряди о том, что норвежцам был отведен отдельный богато убранный каменный дом, нередко сопоставляют с сообщением Новгородской первой летописи младшего извода об избииении новгородцами варягов «в лѣто 6524» (т. е. в 1016 г.) в некоем «Поромонѣ дворѣ», предположительно отведенном приехавшим в Новгород скандинавам («В Новѣгородѣ же тогда Ярославъ кормяше Варягъ много, бояся рати; и начаша Варязи насиліе дѣяти на мужатыхъ женахъ. Ркоша новгородци: “сего мы насилья не можемъ смотрити”; и собрашася в ноць, исѣкоша Варязы в Поромонѣ дворѣ; а князю Ярославу тогда в ту ноць суцу на Раккомѣ. И се слышавъ, князь Ярославъ разгнѣвася на гражаны, и собра вои славы тысящу, и, обольстивъ ихъ, исѣче, иже бяху Варязы ти исѣклѣ; а друзии бѣжаша изъ града». Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. А.Н. Насонова. М.; Л., 1950. С. 174 (Интернет-ресурс: <http://www.lrc-lib.ru/>); подробнее об этом см.: *Джаксон Т.Н.* Указ. соч. С. 165, примеч. 26). В «Повести временных лет» неоднократно сообщается, что Яро-

слав призывает на службу варягов – в 1015 г., в 1018 г. и в 1024 г.; лишь в последней из этих записей, касающейся уособицы между Ярославом и Мстиславом, упоминается имя скандинавского военачальника – Якун (= Хакон): «пришел Ярослав в Новгород, и послал за море за варягами. И пришел Якун с варягами, и был Якун тот красив, и плащ у него был золотом выткан... И когда увидел Ярослав, что терпит поражение, побежал с Якуном, князем варяжским, и Якун тут потерял свой плащ золотой. Ярослав же пришел в Новгород, а Якун ушел за море» (пер. Д.С. Лихачева: Повесть временных лет. С. 46).

28 *Сдается мне, у нас отличное войско, оно и велико, и надежно* – Издатель пряди, Э. Гардинер (FS, 222), предполагает, что дважды появляющееся в исландском тексте слово *lidskost* – «войско, военная сила» – результат ошибки переписчика. Он считает, что в первом случае в оригинале было употреблено слово *lidsmun* – «численное превосходство», поскольку именно об этом идет речь в ответной речи Эймунда. В таком случае эта фраза должна звучать следующим образом: «Сдается мне, что на нашей стороне численный перевес, и войско наше велико и надежно».

29 Первый из эпизодов, повествующих об уособицах между сыновьями князя Владимира, находит довольно близкое соответствие в сообщениях «Повести временных лет» о битве под Любечем (1016 г.), что, судя по всему, указывает на историческую основу сюжета пряди, а также на использование при ее создании устной традиции, по-видимому, восходившей к рассказам скандинавов, которые побывали на Руси и, возможно, даже являлись участниками описываемых событий. В обоих источниках воинственный брат (Бурицлав – Святополк), сидящий после смерти отца в Кэнугарде – Киеве, стремится подчинить себе все русские земли и вступает в конфликт с Ярицлейвом – Ярославом, который мобилизует против него свое войско, включая находившуюся у него на службе варяжскую дружину. Дружины братьев сходятся у реки, по обе ее стороны, и стоят там, ничего не предпринимая, некоторое время (в исландском рассказе говорится о четырех днях, в летописи – о трех месяцах), причем в обоих случаях Ярицлейва – Ярослава приходится понуждать вступить в бой. В ходе следующей за этим стоянием битвы, новгородский князь обращает вражеское войско в бегство, после чего его брат вынужден искать себе союзников (ср. соответствующие сообщения «Повести временных лет»: «В год 6523 (1015)... Святополк сел в Киеве по смерти отца своего... И стал Святополк думать: “Перебью всех своих братьев и стану один владеть Русскою землею”... пришла ему (т. е. Ярославу. – Е.Г.) весть из Киева от сестры его Предславы: “Отец твой умер, а Святополк сидит в Киеве, убил Бориса, а на Глеба послал, берегись его очень”... И собрал Ярослав тысячу варягов, а других воинов 40 000, и пошел на Святополка, призвав Бога в свидетели своей правды... Услышав же, что Ярослав идет, Святополк собрал бесчисленное количество воинов, русских и печенегов, и вышел против него к Любечу на тот берег Днепра, а Ярослав был на этом. В год 6524 (1016). Пришел Ярослав на Святополка, и стали по обе стороны Днепра, и не решались ни эти на тех, ни те на этих, и стояли так три ме-

сяца друг против друга. И стал воевода Святополка, разъезжая по берегу, укорять новгородцев, говоря: “Что пришли с хромцом этим? Вы ведь плотники. Поставим вас хоромы наши рубить!” Слыша это, сказали новгородцы Ярославу, что “завтра мы переправимся к нему; если кто не пойдет с нами, сами нападем на него”. Наступили уже заморозки, Святополк стоял между двумя озерами и всю ночь пил с дружиной своей. Ярослав же с утра, исполнив дружину свою, на рассвете переправился. И, высадившись на берег, оттолкнули ладьи от берега, и пошли друг против друга, и сошлись в схватке. Была сеча жестокая, и не могли из-за озера печенеги помочь; и прижали Святополка с дружиною к озеру, и вступили на лед, и подломился под ними лед, и стал одолевать Ярослав, видев же это, Святополк побежал, и одолел Ярослав. Святополк же бежал в Польшу, а Ярослав сел в Киеве на столе отцовском и дедовском...», пер. Д.С. Лихачева: Повесть временных лет. С. 41–44).

30 *в Бьярмаланде* – Бьярмаланд (Бьярмия) – область на севере Восточной Европы, нередко локализуемая на западном побережье Белого моря (см. подробнее: Мельникова Е.А. Древнескандинавские географические сочинения. М., 1986. С. 197–200); название населяющего эту страну народа, бьярмы (*bjarmar*), соответствует русск. Пермь. Саксон Грамматик характеризует бьярмов как неистовых воинов. Согласно «Повести временных лет», союзниками Святополка (Бурицлава) в его борьбе с Ярославом были печенеги [ср.: (год 1018) «И пошел Ярослав на Святополка, и бежал Святополк к печенегам»].

31 *валить деревья... казалось, будто там нетронутая земля* – Р. Кук обращает внимание на то, что первое приказание Эймунда – установка на городских стенах срубленных деревьев ветвями наружу в качестве защиты от снарядов – вступает в явное противоречие с его последующим распоряжением, согласно которому женщинам надлежало подняться на стены и продемонстрировать врагу свои золотые украшения (см. след. примеч.); не случайно в дальнейшем, описывая оборону города, рассказчик уже не упоминает об использовании древесных заграждений, сведения о которых, как полагает Р. Кук (*Cook R. Russian history... P. 78 f., p. 65*), могли быть почерпнуты автором пряди из какого-то постороннего источника. О рытье рвов, как о военной хитрости, предпринимаемой осаждаемыми против вражеской конницы и пеших воинов, сообщает ряд древних и византийских авторов, при этом греческий писатель Эней Тактик (IV в. до н. э.) в трактате «О перенесении осад» (§ XXXIX) прямо говорит о маскировке рва. Этот же мотив встречается в былинке «Илья Муромец и Калин-царь»: здесь идущие на Киев татары роют три «подкопа», чтобы богатырь упал в них вместе со своим конем.

32 *взойти на крепостные стены... чтобы их было получше видно* – Кроме пряди этот мотив известен также из нескольких саг, однако в отличие от рассказа об Эймунде, подобная провокация со стороны осажденных неизменно приводит к их поражению. В «Саге о Хрольве сыне Гаутрека» (гл. 13) обороняющие осаждаемую гаутами крепость Улларакр шведы выходят на крепостные стены с мехами, шелками и «множеством других ценных вещей» и демонстрируют

все эти богатства врагам, дразня их, осыпая оскорблениями и насмешками и предлагая завладеть их имуществом. Аналогичные сцены встречаются в «Саге о Рагнаре Лодброке» (гл. 13), где описывается осада сыновьями Рагнара города Вифильсборга (Vífilsborg), а также в «Саге о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. 6: КЗ, 483). В последней рассказывается об осаде и взятии конунгом Сигурдом Крестоносцем острова Форминтерра (1108 г.), обороняемого «черными язычниками». Увидев, что норвежцы не решаются идти на приступ, «язычники вынесли на стену парчовые одеяния и другие драгоценности, махали ими норвежцам и кричали им, подбадривая их и упрекая их в трусости». Как полагает Р. Кук (*Cook R. Russian history... P. 80 ff.*), все эти сцены в сагах в конечном счете могут восходить к устным рассказам, занесенным в Скандинавию с юга через Византию «по варяжскому пути», в основе же их могло лежать событие, действительно имевшее место при осаде итальянского города Бари герцогом Робертом Гвискарсом в 1067–1071 гг. По сообщению норманнского хрониста Джеффри Малатерры, жители Бари, желая выказать презрение к действиям герцога, демонстрировали врагу драгоценные ткани из своих сокровищниц и осыпали его оскорблениями. Поскольку варяги (т. е. скандинавские наемники, служившие в Византии) принимали активное участие в столкновениях в Бари и на прилегающих к нему территориях в 1041 и 1071 г., по мнению Р. Кука, они вполне могли принести этот рассказ сперва в Византию, а оттуда на север Европы. (Ср. также отголоски этого мотива в «Саге о названных братьях», гл. 16, где речь идет не об осаде, а о заманивании врагов с целью их убийства.)

33 конунг был тяжело ранен в ногу – Сообщение о ранении Ярицлейва в ногу может быть сопоставлено с упоминанием о хромоте русского князя в «Повести временных лет», относящимся ко времени первого столкновения братьев (1016 г.), где воевода Святополка, провоцируя новгородцев, называет Ярослава «хромцом» (см. примеч. 29). Согласно Тверской летописи, Ярослав был хромым от рождения. Не исключено, что рассказ пряди был призван объяснить хромоту русского князя, о которой рассказчику могло быть известно из устного предания (см.: *Джаксон Т.Н.* Указ. соч. С. 168, примеч. 34).

34 турки и валахи – «Турками» (*tyrkir*) скандинавы именовали кочевые народы Юго-Восточной Европы (см.: *Мельникова Е.А.* Древнескандинавские географические сочинения. С. 218); древнерусские источники называют союзниками Святополка печенегов. *Валахи*, или *влахи* (др.-исл. *blökumenn*, где *blöku* восходит к греч. *Βλάχα*), – средневековое название романоязычного населения современных Молдавии и Румынии. Византийский писатель XI в. Кекавен характеризует валахов как племя, отличающееся крайней неверностью. Е.А. Мельникова (*Мельникова Е.А.* Композиция и состав «Саги об Эймунде сыне Хринга». С. 262) отмечает, что и тюрки, и *blökumenn* «принадлежали к народам, обитавшим в неизвестных скандинавам областях на краю скандинавской ойкумены, и потому представлялись наделенными “чудовищными” качествами. Победа именно над такими противниками, почти чудовищами, достойно увенчивает воинские подвиги Эймунда».

35 *исландец, которого звали Бьёрн, Гарда-Кетиль* – Высказывалось предположение, что «исландец по имени Бьёрн» мог быть не кем иным, как исландским скальдом Бёрном сыном Арнгейра по прозвищу Герой из Хитдаля (ум. 1024 г.), и что именно от него исландцы могли узнать историю взаимоотношений Эймунда с русскими князьями. В «Саге о Бьёрне Герое из Хитдаля» (гл. 4) сообщается о том, что в юности он был в Гардарике у Вальдамара конунга. Упоминаемый вслед за Бьёрном *Гарда-Кетиль*, как полагают, мог быть тем самым исландцем, которому отводится весьма значительная роль в «Саге об Ингваре Путешественнике», где в частности говорится, что Гарда-Кетиль вернулся затем в Исландию и первым поведал там о походе Ингвара (Сага об Ингваре Путешественнике. С. 270).

36 *одевается нищим, подвязывает себе козлиную бороду и отправляется в путь, захватив с собой два посоха* – Ср. аналогичный мотив в «Пряди о Торлейве Ярловом Скальде» (*ИС, II, 450*), а также в «Саге о Хромунде сыне Грипа» («*Hrómundar saga Gripssonar*», ch. 2): *Hann tekr sér kylfu í hönd, bindr sér grátt ok sítt geitarskegg* – «Он (Хромунд) берет в руку палку, подвязывает себе длинную серую козлиную бороду...» (Интернет-ресурс: <http://www.snerpa.is/net/forn/hrom.htm>).

37 Мотив убийства при помощи согнутого дерева восходит к античной мифологии – сообщению об убийстве Тесеем греческого разбойника Синиса, прозванного «сосногибателем»: согласно Аполлодору (Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972. С. 75: кн. III, гл. XVI, 2), «он заставлял прохожих держать за вершины согнутые сосны. Но им не хватало сил выдержать это, и, подброшенные деревом, они погибали жалким образом»; ср. упоминание об этом в «Метаморфозах» Овидия: «Мертв и Синис, во зло применявший великую силу, – / Перегибавший стволы, до земли наклоняющий сосны, / Чтоб, разорвав, разметать широко телеса человечьи» (кн. VII, ст. 440–442; *пер. с лат. С.В. Шервинского*: Овидий. Метаморфозы. М., 1977. С. 180). Саксон Грамматик (кн. VII) приводит аналогичную историю о свирепом русском разбойнике *Rothe*, который расправлялся со своей жертвой, привязывая ее правую ногу к земле, а левую к суку, при разгибании разрывавшем ее пополам. Остается неясным, восходит ли рассказ Саксона к книжным источникам, или к устной традиции, занесенной в Скандинавию с юга, не исключено что «по варяжскому пути» (как и предшествующие военные хитрости Эймунда). Так, византийский историк X в. Лев Диакон сообщает, что такой же смерти был подвергнут русский князь Игорь Рюрикович. Согласно его «Истории», император Иоанн Цимисхий предостерегал предводителя «росов» Сфендослава (Святослава), напоминая ему о бесславной кончине его отца, Ингоря (Игоря): «Не упоминаю я уж о его [дальнейшей] жалкой судьбе, когда, отправившись в поход на германцев, он был взят ими в плен, привязан к стволам деревьев и разорван надвое» (кн. VI, 10; Интернет-ресурс: <http://www.rummuseum.ru/portal/node/701>). В «Повести временных лет» (год 945) никаких деталей убийства Игоря древлянами вследствие его попытки вторично собрать с них дань не упоминается, сказано лишь,

что «древляне, выйдя из города Искоростеня, убили Игоря и дружинников его, так как было их мало», однако можно предполагать, что версия гибели Игоря, изложенная Львом Дьяконом, имела хождение на Руси. Параллелью к рассказу об убийстве Бурицлава в «сагах о конунгах» может быть также описание Снорри убийства конунга Агни в «Саге об Инглингах» (гл. 19: КЗ, 20), где фигурирует тот же набор предметов – веревка, дерево и шатер, хотя используются они иначе: «Когда Агни конунг опьянел, Скьяльв сказала ему, чтобы он поберег гривну, которая была у него на шее. Тогда он крепко привязал гривну к шее и лег спать. А шатер стоял на опушке леса, и над шатром было высокое дерево, которое защищало шатер от солнечного жара. Когда Агни конунг зазнул, Скьяльв взяла толстую веревку и привязала к гривне. Ее люди опустили шесть палатки, закинули веревку на ветви дерева и потянули так, что конунг повис под самыми ветвями. Тут ему пришла смерть». Как отмечает Р. Кук (*Cook R. Russian history... P. 82–84*), исследовавший все вышеприведенные параллели, в «Пряди об Эймунде» мотив распрямляемого дерева, несмотря на его явное заимствование, используется совершенно по-новому: не в качестве метода жестокого умерщвления, но как хитроумный способ добраться до противника с целью его последующего убийства, и, таким образом, призван в очередной раз продемонстрировать смекалку Эймунда. Между тем высказывалось мнение, что непосредственным прототипом данного эпизода в «Пряди об Эймунде» могло послужить предание об убиении князя Бориса Владимировича, в котором присутствует и мотив золотой гривны (ср. Агни), и мотив возвращения князя из похода, и мотив установки шатра и укладывания спать, и мотив прихода небольшой группы убийц в позднее время, и мотив обезглавливания. Подробно сопоставляя описания убийства Бурицлава и конунга Агни, с одной стороны, и древнерусский рассказ об умерщвлении Бориса – с другой, – на ряд параллелей между этими текстами отчасти обращали внимание и раньше, – С.М. Михеев приходит к выводу, что их сходство «может объясняться только тем, что и рассказ об убийстве Бурислава в «Эймундовой пряди», и летописное описание убийства Бориса восходят к устной легенде о гибели Бориса» (*Михеев С.М. Указ. соч. С. 225; см. 212–254*).

38 *Конунг покраснел, когда увидел голову* – Эта сцена, судя по всему, основана на аналогичном эпизоде «Саги о Харальде Суровом» Снорри Стурлусона (гл. 49: КЗ, 430). В нем рассказывается об Асмунде, племяннике и любимце датского конунга Свейна, который, после того как он получил от конунга «богатство», собрал большое войско и стал чинить бесчинства, грабя и убивая народ, причем все попытки утихомирить его не давали результатов. Когда же люди явились к конунгу с жалобами на причиненный им ущерб, тот заявил, что они должны обращаться с этим к Хакону сыну Ивара (знатному норвежцу, вынужденному из-за размолвки с конунгом Харальдом покинуть родные края и перебраться в Данию), который был назначен им защитником страны и в чьи обязанности входило охранять бондов от нападений викингов: «Мне говорили, что Хакон смелый и мужественный человек, но теперь, думается мне, он ста-

рается избежать всего, что кажется ему опасным». Слова конунга передал Хакону, «много прибавив», после чего тот отплыл со своим войском на поиски Асмунда, а найдя его, вступил с ним в рукопашный бой и сразил. «Хакон отрубил ему голову. Затем Хакон поспешил к Свейну конунгу и прибыл к нему в то время, когда конунг сидел за столом. Хакон подошел к столу, положил голову Асмунда перед конунгом и спросил, узнает ли он ее. Конунг не отвечал, но густо покраснел». Р. Кук (*Cook R. Russian history... P. 74*) отмечает, что последовательные совпадения между двумя эпизодами – саги и рассказа об Эймунде – касаются не только деталей сцены демонстрации отрубленной головы, но и всего контекста в целом. В обоих случаях правитель (Ярицлейв и Свейн), чьи владения подвергаются неоднократным нападениям со стороны воинственного родича (Бурицлав и Асмунд), поощряет находящегося у него на службе чужестранца (Эймунд и Хакон) избавить его от опасного родича, а после того, как это поручение было выполнено, багровеет от гнева при виде головы поверженного врага и в конечном счете вынуждает чужестранца, оказавшего ему эту услугу, оставить службу: в саге конунг Свейн вскоре после убийства Асмунда передает Хакону, что сам он «не намерен причинять ему никакого зла», однако не может поручиться за всех своих родичей, в результате чего Хакон уезжает назад в Норвегию, в пряди конунг Ярицлейв припоминает Эймунду убийство брата, и это становится одной из причин их разрыва.

39 *счастливо оставаться, государь!* – Как неоднократно отмечалось в литературе, историческую подоплеку могут иметь и сообщения пряди о нежелании Ярицлейва выплачивать жалование дружине Эймунда: хотя в «Повести временных лет» нет упоминаний о том, что Ярослав не платил варяжским наемникам, в ней имеется запись об аналогичном поведении его отца, Владимира. Согласно этому сообщению, последний пообещал однажды захватившим для него город варягам уделить им часть дани, однако не сдержал своего слова, после чего варяги пожелали уйти от него к грекам.

40 *в сопровождении Рёгнвальда ярла сына Ульва* – Ярл Рёгнвальд – бывший правитель Гаутланда. По настоянию Ингигерд, дочери конунга, Рёгнвальд уехал вместе с ней на восток в Гардарики, когда она вышла замуж за конунга Ярицлейва. Согласно сообщению Снорри Стурлусона, «Ингигерд конунгова жена пожаловала Рёгнвальду ярлу Альдейгьюборг (Старую Ладогу. – Е.Г.), и он стал ярлом всей той области. Рёгнвальд ярл правил там долго, и о нем ходила добрая слава» (гл. 93: КЗ, 235).

41 *Описанная сцена* находит параллели в двух «семейных сагах». В «Саге о людях из Лососьей Долины» («Laxdæla», гл. 75) рассказывается о том, как родичи Торстейн сын Кугги и Торкель сын Эйольва пытаются принудить Халльдора сына Олава продать его хутор Стадный Холм. «И когда день подходил к концу, Торстейн предложил Халльдору, чтобы они все вместе приступили к важной беседе: “У нас есть к тебе дело”. Халльдор ответил, что он готов к этому. Торстейн сказал своим спутникам, что не нужно сопровождать их. Однако Бейнир тем не менее пошел с ними, потому что ему казалось, что все

- происходит именно так, как Халльдор подозревал. Они отошли довольно далеко по огороженному лугу перед домом. Халльдор был одет в тесно облегающий плащ с большой пряжкой, как тогда было принято. Халльдор присел на землю, а справа и слева от него оба его родича, и они сели на его плащ, и прижались к нему как можно ближе, а Бейнир стоял за ними, и в руке у него была большая секира». Однако еще до встречи со своими посетителями, Халльдор догадался, как они будут действовать, и послал за подмогой, сам же поначалу, чтобы протянуть время, притворился, что не противится сделке, но затем стал проявлять несговорчивость, а когда Торстейн стал ему угрожать, «Халльдор так стремительно вскочил на ноги, что пряжка его плаща сломалась», и так ему удалось вырваться из рук своих недругов (см. *ИС*, I, 402–403; пер. В.Г. Адмони и Т.И. Сильман). По мнению Р. Кука (*Cook R. Russian history... P. 73*), использование аналогичного мотива в сцене беседы Эймунда с Ингигерд и Рёгнвальдом едва ли случайно и может объясняться заимствованием из той же устной традиции, к которой восходит сцена в «*Laxdæla*». Иной исход схожей сцены описан в «*Саге о Курином Торире*» (гл. 10). Здесь подобным же образом ведут себя явившиеся к Гуннару сыну Хлив ночные гости – Торкель Бахрома и его спутники, которые приезжают для того, чтобы, если понадобится, силой принудить его выдать за Херстейна его дочь Турид и тем самым заручиться его поддержкой в деле против убийц отца Херстейна, Кетили Сони, причем новость об убийстве отца жениха сообщается будущему тестю лишь после обручения: «Торкель сказал: “Сядем здесь, потому что нам есть о чем поговорить с тобой, Гуннар”. Они так и делают, садятся по обе руки от него, и так близко, что они сидят на плаще Гуннара» (Исландские саги. М., 2000. С. 30; пер. А.В. Циммерлинга). Затем Торкель недвусмысленно дает понять Гуннару, что не оставляет ему выбора, и он должен, не сходя с места, дать согласие на этот брак. (См. также: *Джаксон Т.Н. Указ. соч. С. 170*, примеч. 42.)
- 42 *увезти их* – Под «ними» имеются в виду конунгова жена и Рёгнвальд ярл: в оригинале употреблено местоимение среднего рода (rau), указывающее на группу, состоящую из лиц обоего пола.
- 43 *готовятся к сражению* – В древнерусских источниках нет сведений об участии полоцкого князя Брячислава в борьбе за киевский стол, однако «Повесть временных лет» упоминает о конфликте Брячислава с Ярославом в 1021 г.: «Пришел Брячислав, сын Изяслава, внук Владимира, на Новгород, и взял Новгород, и, захватив новгородцев и имущество их, пошел к Полоцку снова. И когда пришел он к реке Судомири, и Ярослав из Киева на седьмой день нагнал его тут. И победил Ярослав Брячислава, и новгородцев воротил в Новгород, а Брячислав бежал к Полоцку» (пер. Д.С. Лихачева: *Повесть временных лет. С. 45*). Не исключено, что за данным эпизодом пряди стоят воспоминания об этих событиях (см.: *Мельникова Е.А. Композиция и состав «Саги об Эймунде сыне Хринга»*. С. 264).
- 44 *самая лучшая часть Гардарики, а именно Хольмгард. Вартилаву же отойдет Кэнугард* – Ранее в пряди говорилось, что «лучшая область во всей Гардарике» – это Кэнугард. Как отмечалось (*Джаксон Т.Н. Указ. соч. С. 172*,

- примеч. 47), Хольмгард и Кэнугард служат здесь обозначениями княжеств. Брячислав Изяславич (Вартилава) никогда не правил в Киеве, но оставался князем полоцким (см. след. примеч.).
- 45 *получит Эймунд конунг, он станет тамошним правителем* – Сообщение о передаче Полоцкого княжества варяжскому военачальнику не имеет под собой исторической подопретки: с конца X в. там правили потомки князя Владимира. Согласно «*Повести временных лет*», Брячислав княжил в Полоцке вплоть до своей смерти (в 1044 г.), и после него «Всеслав, сын его, сел на столе его».
- 46 *Альдейгьюборг* – древнескандинавское обозначение Ладоги. Непосредственно перед рассказом об Эймунде в гл. 94 «*Саги об Олаве Святом*» (*Flat*. II, 117) говорилось о том, что Ингигерд пожаловала Рёгнвальду Альдейгьюборг, который был получен ею в качестве свадебного дара, и он стал ярлом всей той области, «правил там долго, и о нем ходила добрая слава».
- 47 *Вартилава конунг прожил не более трех зим* – Согласно «*Повести временных лет*», Мстислав умер в 1036 г., т. е. спустя 10 лет, а Брячислав – в 1044 г., т. е. спустя почти 20 лет после того, как, по сообщению летописца (1026 г.), родители «разделили по Днепру Русскую землю... и начали жить мирно и в братолюбии, и затихли усобица и мятеж, и была тишина великая в стране».
- 48 *Ярицлейву конунгу, и с той поры он стал в одиночку править обеими державами* – Как сказано в «*Повести временных лет*», после того, как Мстислав «вышел на охоту, разболелся и умер» (1036 г.), «завладел всем его владением Ярослав и стал самовластцем в Русской земле». Ярослав оставался великим князем киевским до своей смерти в 1054 г.
- 49 *Рёгнвальд сын Ульва... с Ингигерд конунговой женой были двоюродными братом и сестрой, их матери были сестрами* – Из других источников следует, что ярл Рёгнвальд был родичем Ингигерд по отцовской линии: отец Рёгнвальда, Ульв сын Скёглар-Тости, был родным братом Сигрид Гордой, матери Олава Шведского и бабки Ингигерд. Согласно «*Легендарной саге об Олаве Святом*» (*ÓHLeg*, кар. 46: bls. 34), матерью Ингигерд была вендка Астрид (иначе – Эдла). Не исключено, однако, что автор пряди смешивает здесь ярла Рёгнвальда с Эймундом сыном Аки, персонажем «*Саги об Ингваре Путешественнике*»: Эймунд и Ингигерд были двоюродными братом и сестрой (см. примеч. 3 и 51).
- 50 *когда святой Олав сын Харальда был в Гардарике* – Конунг Олав бежал на Русь в 1029 г. после вторжения в Норвегию датского конунга Кнута Могучего, к которому примкнула большая часть норвежской знати. Как принято считать, выбор Гардарики для временного убежища был связан с родственными связями: Олав и Ярослав были женаты на сестрах – Астрид и Ингигерд соответственно. Получив известие о гибели ярла Хакона, ставшего правителем Норвегии после его бегства, Олав в 1030 г. возвратился назад и попытался вернуть себе власть, однако погиб в битве при Стикластадире. Покидая Русь, Олав оставил у Ярослава своего сына Магнуса (Доброго), будущего конунга Норвегии (об источниках, сообщающих о пребывании Олава на Руси, см.: *Джаксон Т.Н. Указ. соч. С. 178–185*).

- ⁵¹ *потому что они любили друг друга тайной любовью* – Остается не вполне ясным, относится ли это утверждение к взаимоотношениям Ингигерд с ярлом Рёгнвальдом или же речь идет о тайной привязанности, которая связывала русскую княгиню и Олава сына Харальда. Херман Паульссон и П. Эдвардс (*Vikings in Russia*. P. 10) уверены в том, что эта фраза относится к Ингигерд и Рёгнвальду, в связи с чем высказывают предположение, что если только это сообщение не восходит к некому неизвестному источнику, рассказчик, всего вероятнее, смешивает Рёгнвальда с персонажем «Саги об Ингваре Путешественнике» Эймундом сыном Аки (см. примеч. 3): в этой саге (гл. 2) говорится о том, что в юности Ингигерд и Эймунд очень любили друг друга «по причине родства», а также «потому, что она была хороша во всех отношениях», а затем рассказывается о том, как Ингигерд разыскала раненного Эймунда в лесу, увезла его и приказала тайно лечить; далее говорится, что, узнав о том, что Ингигерд стала женой Ярицлейва, Эймунд сразу же отправляется в Гардарики (Сага об Ингваре Путешественнике. С. 251 сл.). Все эти сообщения «Саги об Ингваре», однако, недостаточно вняты, чтобы судить о том, носили ли отношения между Ингигерд и Эймундом романтический характер. Более обоснованным представляется мнение, что фраза о тайной любви относится к Ингигерд и норвежскому конунгу Олаву, поскольку она согласуется с рассказом «Саги об Олаве Святом» о несостоявшемся по вине отца Ингигерд, Олава Шётконунга, браке Олава сына Харальда и шведской принцессы (см. об этом в «Саге об Олаве Святом», гл. 87–90: КЗ, 227–230).

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ИС* – Исландские саги / Под ред. О.А. Смирницкой. СПб., 1999. Т. I–II.
КЗ – *Снорри Стурлусон*. Круг Земной. М., 1980.
МЭ – Младшая Эдда. М., 1994.
Flat. – *Flateyjarbók. En samling af norske konge-sagaer med indskudte mindre fortællinger / Guðbrandur Vigfússon*; C.R. Unger. Christiania, 1860–1868. Bd. I–III.
FS – *Fornar smásögur úr noregskonunga sögum / Ed. E. Gardiner*. Reykjavík, 1949.
ÓHLeg – *Olafs Saga hins Helga. En kort Saga om Kong Olaf den Hellige fra anden Halvdeel af det tolfte Aarhundrede / Udg. R. Keyser og C.R. Unger*. Christiania, 1849.
Skj – *Den norsk-islandske skjaldedigtning (A I–II: Tekst efter håndskrifterne; B I–II: Rettet tekst) / Udg. ved Finnur Jónsson*. 2. udg. København, 1967–1973.

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

*Перевод с древнеисландского
и комментарии Е.А. Гуревич*

Рецензия на книгу:

Пильгун А.В.
Вселенная Средневековья.
Космос, звезды, планеты и подлунный мир
в иллюстрациях из западноевропейских рукописей
VIII–XVI веков.
М.: Гамма-пресс, 2011. – 488 с.

1. Структура и задачи книги

Книга посвящена изображениям небесного и подлунного пространства в миниатюрах западноевропейских манускриптов VIII–XVI вв. Построенная как топографическое описание областей средневекового геоцентрического космоса, книга разделена на три части: «Книга и знание», «Небесный мир», «Подлунный мир». Включая в себя три главы, первая часть книги – вводная. В ней рассмотрены иллюстрированные тексты с космологическими сюжетами, средневековые схемы, диаграммы, использовавшие определенный набор геометрических форм, а также дан краткий очерк традиционного знания о Вселенной. Начиная с гл. 4 и вплоть до гл. 7, следует описание ее различных регионов.

В исследовании продемонстрирована целостная картина средневековой Вселенной на основе огромного количества тщательно подобранных документальных свидетельств – рукописных миниатюр, рассмотренных в их богословском, историко-философском и в естественнонаучном контексте. А.В. Пильгун обратился к изображениям и описаниям космоса не в поиске следов «предшественников» и «предтеч» Коперника (предвосхитивших переход от геоцентрической модели к гелиоцентрической системе), но с целью воссоздания картины мира, в рамках которой прошла тысяча лет европейской истории. В книге показано, как средневековое богословское и философское знание о Вселенной, представления о ней, позаимствованные из астрономии и астрологии, были преобразованы иллюстраторами рукописей в визуальный опыт.

Монография А.В. Пильгуна убедительно демонстрирует, что космологические изображения из рукописей могут быть рассмотрены не только как предмет истории искусства, в том числе истории иконографии и стиля, но – гораздо шире – как синкретическое (естественное для средневекового иллюстратора) единство религиозно-философского, научно-теоретического и художественного опыта, единство, которое кажется сегодня удивительной и недостижимой гармонией художественной и технической сторон книжной иллюстрации.

В книге отчетливо прослеживается антропологическое измерение. Она показывает Вселенную через наблюдающего за ней человека. Небо и небесные тела предстают в антропоморфном облике, как вереница персонификаций, человеческих фигур и лиц. В конечном счете, перед нами возникает проекция, своего рода гигантское зеркало земного мира, отражающая духовный опыт человека.

Хотя монография А.В. Пильгуна посвящена описанию, прежде всего, физического космоса (от звезд до Земли), немалое внимание уделено в ней областям потустороннего мира: небесному раю с Троицей, ангелам и душам праведников, inferнальным регионам с грешниками, демонами чистилища и ада. Тем самым обнаруживается преобразование аристотелевско-птолемеевской (античной) модели Вселенной в христианском мире: влияние библейской космогонии и включение областей потустороннего пространства в физическую картину мироздания. Впрочем, автор отмечает и противоположный процесс, именно: проникновение астрономических и астрологических деталей в библейскую иконографию, прежде всего в иллюстрации к истории сотворения мира. Особое внимание уделено средневековым диаграммам концентрических небесных сфер (гл. 4) и связанным с ними мотиву лестницы в небо.

2. Визуальный материал (рукописные миниатюры)

Каждое размещенное в монографии изображение описано по определенному шаблону, который строго выдержан на протяжении всей книги. Шаблон включает в себя указания на место хранения рукописи, дату и место ее возникновения. Книга является

результатом работы со средневековыми рукописями из 94 европейских и американских библиотек. Содержа свыше 700 репродукций рукописных миниатюр с изображениями рая, небесных сфер, знаков Зодиака, созвездий, планет, комет, подлунных стихий, земного шара и подземного мира, книга открывает доступ к огромному массиву ценного визуального материала, большая часть которого никогда не публиковалась. Ранее же опубликованные изображения все еще труднодоступны.

Семь с лишним сотен миниатюр воспроизведены в подлинном, неискаженном виде, в высококачественных цветных репродукциях (отпечатанных в типографии Grafiche Tintoretto, Треви-зо, Италия). Изображения получены непосредственно из хранилищ, в ходе работы в архивах. Фотосъемка сделана с рукописных оригиналов, что выгодно отличает книгу А.В. Пильгуна от тех изданий, репродукции которых заимствованы из более ранних, преимущественно зарубежных публикаций. В некоторых случаях читатель впервые видит цветную репродукцию того или иного оригинала, ранее известного исключительно по черно-белым фотографиям. Таким образом, монография предлагает богатейший материал для изучения цветовой символики Средневековья.

3. Тексты, из которых извлечены изображения

Тексты, из которых взяты изображения, демонстрируют миграцию космологических мотивов по самым разным традициям и жанрам. К иллюстрированным текстам, привлекаемым в книге А.В. Пильгуна, относятся: «Комментарий к Цицеронову “Сну Сципиона”» Макробия (ок. 430), «О природе вещей» Исидора Севильского (ок. 615), «Цветистая книга» Ламберта из Сент-Омера (ок. 1121), «О философии мира» (ок. 1125–1130) и «Диалог о философии природы» Гийома Коншского (1144–1149), «О сфере» Иоанна де Сакробоско (ок. 1230), «Картина мира» Госсуэна из Меца (ок. 1245), «О свойствах вещей» Варфоломея Английского (ок. 1240) во французском переводе 1372 г., «Бревиарий любви» Матфре Эрменго (1292), «О граде Божиим» Блаженного Августина во французском переводе 1371 г., «Видение о чуме» Анри де Феррьера (ок. 1374–1377) и, наконец,

«Сфера» Грегорио Дати (первая четверть XV в.). Список использованных А.В. Пильгуном текстов включает в себя литературу по естествознанию, астрономии, астрологии на латыни и европейских языках, а также иные группы источников – тексты Св. Писания, богословские опусы и комментарии, сочинения на духовные темы, трактаты по философии, произведения о природе вещей, энциклопедии, труды по географии, алхимии, физиогномике, каббале, практической медицине, истории, хронике, а также поэтические и аллегорические сочинения, календарную литературу.

4. Критические замечания, адресат книги

К немногочисленным недостаткам книги А.В. Пильгуна, по-видимому, следует отнести почти полное отсутствие ссылок на отечественную научную литературу. Не учтены некоторые публикации наших исследователей 2000-х годов, тогда как ссылки на западноевропейскую литературу явно преобладают. Миниатюра нередко рассматривается А.В. Пильгуном вне контекста рукописного листа (хотя последний, как известно, представлял собой композиционное и колористическое единство), а лист с миниатюрой – вне контекста самой рукописи.

Рассматриваемое издание сочетает в себе черты различных жанров: каталога миниатюр и рукописей, альбома и собственно исследования. Многогранный по своему существу, предмет изучения делает книгу А.В. Пильгуна небезынтересной для самых разных групп читателей, интересующихся западноевропейским Средневековьем: искусствоведов, историков, философов, религиоведов и пр. В связи с публикацией книги А.В. Пильгуна неоднократно высказывалось мнение, что она снабжает современную художественную культуру принципиально новыми эстетическими идеями, мотивами и формами, что не замедлит сказаться в самых разных областях искусства, в том числе в книжной иллюстрации, дизайне и пр.

М.Ю. Реутин

IN MEMORIAM



Ирина Евгеньевна ДАНИЛОВА
(1922–2012)

Перед самым Новым 2013 годом скончалась Ирина Евгеньевна Данилова. Ирина Евгеньевна – знаковая фигура в сфере гуманитарного знания для Москвы, а, возможно, и для России XX в. Во-первых, она была одним из ярких искусствоведов послевоенного поколения, своеобразным исследователем как западноевропейского, так и русского искусства. М.Я. Либман писал о ней: «Как и ее университетские учителя, Ирина Евгеньевна Данилова не ограничивалась и не ограничивается одной областью искусствоведения. Круг ее интересов широк – и в смысле географии, и в смысле хронологии, и в смысле проблематики»¹. Кроме того, И.Е. Данилова известна как преподаватель истории искусства, как музейный деятель (заместитель директора по науке в ГМИИ им. А.С. Пушкина) и, наконец, как выдающийся организатор науки, не только искусствоведческой, но и многих других гуманитарных сфер, причем в условиях идеологических ограничений советского времени.

Наверное, преждевременно оценивать значимость многогранной личности и обширного творчества И.Е. Даниловой, можно лишь наметить основные вехи ее биографии и несколько направлений исследовательской и организаторской деятельности. При жизни Ирины Евгеньевны ее труды и человеческое обаяние уже комментировались².

И.Е. Данилова поступила в Московский институт философии, литературы и истории имени Н.Г. Чернышевского (МИФЛИ или ИФЛИ) в 1940 г. Это был последний предвоенный набор. Она училась на искусствоведческом отделении, которое тогда входило в состав литературного факультета и органично вписывалось в него. Занятия проходили в здании Ростокинского проезда в Сокольниках. Однокурсниками И.Е. Даниловой в ИФЛИ были И.А. Антонова, А.А. Каменский, Д.В. Сарабьянов, В.М. Полевой, Ю.К. Золотов, Л.С. Зингер, Д.З. Коган. Среди преподавателей факультета, которых слушали в тот первый год, еще одна однокурсница, Е. Зингер, отмечает С.Н. Ньюберг, С.И. Радцига, Л.Е. Пинского, М. Лифшица³. По воспоминаниям Е. Зингер, война для них началась в день сдачи экзамена по истории античного мира. Многие студенты ушли на фронт. Ирина Евгеньевна осталась среди тех, кто продолжал учиться во время войны. В декабре 1941 г. ИФЛИ был передан МГУ им. М.В. Ломоносова. В ходе преобразования искусствоведческое отделение оказалось на историческом факультете, его И.Е. Данилова и окончила в 1945 г.

Историю искусства в ИФЛИ, а потом в МГУ преподавали Н.И. Романов (создатель отделения истории искусства в Московском университете 1900-х годов), Б.Р. Виппер, Ш.М. Розенталь, В.В. Павлов, А.И. Лебедев, Г.А. Недошивин, Ю.Д. Колпинский. Среди профессоров-искусствоведов был целый круг замечательных исследователей искусства русского Средневековья, Византии и Италии эпохи Ренессанса: В.Н. Лазарев, А.И. Некрасов, Г.А. Жидков.

С самого начала И.Е. Данилова училась у М.В. Алпатова, который в том же 1940 г., когда она поступила в ИФЛИ, защитил докторскую диссертацию «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто». Ирина Евгеньевна – редкий крупный исследователь,

возможно, единственная, кого можно причислить к ученикам Алпатова. В статье «Памяти учителя» она писала: «Михаил Владимирович был замечательным педагогом, учителем, но – как сам он с горечью признавался в последние годы – учителем, не оставившим учеников»⁴. И далее: «Незадолго до кончины Михаил Владимирович впервые назвал меня своей ученицей. Это дорогое для меня признание дает мне моральное право назвать его своим учителем»⁵. Дружбу с М.В. Алпатовым И.Е. Данилова пронесла через всю жизнь, разбирала после смерти его архив вместе с Б.Н. Дудочкиным, многократно писала о нем, издавала сборник его воспоминаний⁶. Она переписывалась с ним, будучи в Италии: «Дорогой Михаил Владимирович! Сейчас только вернулась в номер и получила Ваше письмо, и сразу же захотелось ответить Вам. Мысленно я давно уже сочиняю Вам письма, постоянно думаю о Вас, даже беседую – но так устаю от впечатлений, от хождения по городу, по музеям, что вернувшись к вечеру домой, не могу взяться за перо, а тем более писать Вам – это для меня всегда целое событие»⁷. Некоторое время И.Е. Данилова преподавала вместе с М.В. Алпатовым в Художественном институте им. В.И. Сурикова.

Учеба на двух разных факультетах в разной среде – сначала среди филологов, а затем – историков – оказалась важной для последующего творчества Ирины Евгеньевны. Кажется, именно литературная среда ИФЛИ осталась для нее более близкой, впоследствии, размышляя о состоянии искусствоведческой науки в России и ее методах, она писала: «Заимствование методики литературоведения и даже лингвистики само по себе представляется плодотворным»⁸. В то же время о работах коллег, связанных с традицией исторических штудий, она отмечала: «К сожалению, во многих современных исследованиях можно встретиться с истолкованием произведений искусства главным образом через обстоятельства его исторического бытования. Более плодотворным представляется обратный путь – истолкование исторической ситуации через анализ произведений искусства, которые являются ее конденсированным воплощением»⁹.

Мужем Ирины Евгеньевны стал Сергей Павлович Гиждеу, тоже ифлиец, филолог-германист, впоследствии редактор изда-

тельства «Художественная литература». Этот брак также способствовал ее связям с филологами. С мужем и его друзьями Ирина Евгеньевна обсуждала свои творческие проблемы и впечатления, об этом, в частности, свидетельствуют ее письма к С.П. Гиждеу из Италии¹⁰. Одним из их друзей был Г.С. Кнабе. По его воспоминаниям, в сороковые годы, будучи аспирантом, он был очень близок с В.Я. Бахмутским и С.П. Гиждеу. Потом к этому общению добавились жены, среди них была И.Е. Данилова: «Одна из первых моих встреч с Ириной Евгеньевной Даниловой, сразу после того как она стала женой Сергея, заключалась в совместном чтении ее диссертации <...> Все, что писалось и даже только обдумывалось, – обсуждалось <...> Но в пределах этого содружества продолжал жить и ощущаться масштаб – масштаб европейской культуры, мировой истории, гуманизма и духовности»¹¹. И масштаб этот, как считает Г.С. Кнабе, был задан их общим образованием в ИФЛИ.

По окончании МГУ И.Е. Данилова поступила в аспирантуру при Институте истории искусства АН СССР. Одновременно с ней аспирантами были В.П. Толстой и О.И. Сопочинский. Все трое специализировались по древнерусскому искусству, занимались Дионисием и художниками его круга. Втроем они съездили в командировку в июне 1946 г. на Русский Север: в Вологду, Кирилло-Белозерский монастырь и Ферапонтово. Отчет об этой поездке недавно опубликовал В.П. Толстой, в нем аспиранты подробно описывали памятники монументальной живописи, иконы и прикладное искусство в монастырях и музеях Вологодской земли¹². Как рассказывал сам В.П. Толстой, в Ферапонтове они читали вместе Акафист Богородице, рассматривая росписи собора Рождества Богородицы.

Обращение к древнерусской и вообще церковной культуре, возможно, для Ирины Евгеньевны не случайно. Она происходила из духовной семьи, дед по материнской линии был священником. Вероятно, в некоторой мере почва для развития ее интересов была подготовлена в раннем детстве. Впоследствии И.Е. Данилова издала монографию и альбом о творчестве Дионисия, первое немецкое издание книги было переработанной кандидатской диссертацией¹³. В четвертом томе Истории русского искусства Ири-

не Евгеньевне в соавторстве с Н.Е. Мневой принадлежит масштабная глава по живописи XVII в.¹⁴ И.Е. Данилова опубликовала еще целый ряд статей по древнерусскому искусству, главным образом по проблемам XV–XVII вв.¹⁵

Примечательно, что в работах по древнерусскому искусству Ирина Евгеньевна последовательно сосредотачивалась на монументальной живописи, касаясь и творчества Дионисия, и стенописей XVII в. Исследовательница разрабатывала проблемы синтеза искусств, взаимодействия архитектуры и пространственной композиции росписей, характера освещения, выделения светом определенных зон декорации в храме, характера средневековой перспективы, иконографии, неразрывно связанной с композицией, и проч. Опыт работы с памятниками монументальной живописи позволил ей обратиться и к проблемам архитектуры¹⁶.

Также последовательна была И.Е. Данилова в изучении искусства периода именно позднего Средневековья, последнего расцвета этой художественной культуры, пограничной между собственно Средневековьем и Новым временем. Тем самым направленность ее исследований отличалась от основных тем ее учителей-медиевистов. Ее работы в этой области были самостоятельными и во многом новаторскими. По русскому искусству этого времени было мало серьезных научных публикаций.

Однако карьера Ирины Евгеньевны как специалиста-древнерусника сложилась не слишком успешно. На рубеже 1940–1950-х годов В.С. Кеменов по идеологическим причинам приостановил развитие древнерусского направления в Институте истории искусства АН СССР, многие исследователи вынуждены были поменять специальность, в частности, так сложилась судьба В.П. Толстого. И.Е. Данилова вопреки этой ситуации продолжала свои исследования и защитила кандидатскую диссертацию по творчеству Дионисия. Будучи автором целого ряда ярких публикаций по искусству русского Средневековья, она могла бы рассчитывать работать в древнерусском секторе Института, созданном в 1963 г., однако этого не случилось. В основном там работали ученики В.Н. Лазарева. Кроме того, к творчеству Дионисия к тому времени обратился и сам Лазарев. Ирина Евгеньевна не вписалась в эту среду.

И.Е. Данилова начала преподавать историю искусства в Московском высшем художественно-промышленном училище (МВХПУ) (в просторечии – Строгановское) и занималась этим 20 лет, с 1947 по 1967 г. Она обучила не одно поколение художников, среди которых живописцы и графики Б.Н. Малинковский, И.В. Голицын, О.П. Филатчев, скульптор А.Н. Бурганов (с ним она дружила долгие годы) и многие другие. Вокруг нее сложился кружок художников, которых она продолжала просвещать. Как пишет К.Н. Гаврилин, «В стенах Строгановки Данилова занималась и античностью. Она написала книгу по орнаменту античной вазописи, изданную местной, строгановской типографией, и этот труд до сих пор считается одним из основополагающих в данной области. Ее лекции по итальянскому искусству эпохи кватроченто до сих пор вспоминают наши ведущие профессора, которые когда-то были ее студентами. Она умела заворожить аудиторию, зажечь своим рассказом <...>. Благодаря ей, многие студенты в то время увлеклись творчеством Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, что во многом повлияло на становление строгановской школы монументальной живописи 1970–80-х годов...»¹⁷. И вновь интерес Ирины Евгеньевны к монументальной живописи сыграл свою роль даже в ее преподавательской деятельности.

Огромным событием в жизни И.Е. Даниловой, определившим направление ее дальнейшей работы, явилась пятимесячная стажировка в Италии в 1961 г., куда она поехала вместе с Ю.К. Золотовым. В годы советской замкнутости это было исключительное событие, редчайшая возможность для исследователя. Сама она писала: «И даже не мечтала увидеть Италию. Но в 1961 году случилось чудо – или случайное совпадение обстоятельств. Меня вызвал ректор МВХПУ (б. Строгановское), где я тогда работала, и спросил, не соглашусь ли я поехать на пять месяцев в командировку в Италию. Легко представить мое изумление. Это была первая (или одна из первых) группа по обмену с Италией, в которую вошли четыре человека – все мужчины и члены партии, и нужна была, для объективности, одна женщина – беспартийная, замужняя, имеющая ребенка, носящая обручальное кольцо (!) и к тому же – искусствовед»¹⁸.

В Италии Ирина Евгеньевна интенсивно путешествовала, занималась в музеях, осматривая в первую очередь произведения античного, средневекового и ренессансного искусства. Материал, собранный за это время, лег в основу многих ее последующих работ. В письме к С.Т. и М.В. Алпатовым она подводила итоги поездки: «В Италии я побывала более чем в 50 городах, осмотрела все, что намеревалась осмотреть, – от Турина до Пестума. <...> Уже теперь мне кажется, что многие часы в Италии были проведены впустую, что сделала меньше, чем могла бы. Но, видимо, невозможно смотреть так интенсивно все пять месяцев. <...> Рим, Флоренция, Венеция – это мои города, я знаю их, я их чувствую, в них я даже скучала, даже просто слонялась, когда уже ни на что не хотелось смотреть, – но как я их полюбила всем нутром, не как влюбленный турист, но как местный житель, на всю жизнь. И какие они все разные – эти города! <...> Теперь тоскую по Италии – и долго еще буду тосковать. Может быть, всю жизнь. <...> Теперь я отравлена – и так понимаю Вас. Отравлена на всю жизнь»¹⁹.

Интересы Ирины Евгеньевны в Италии вновь сфокусировались прежде всего в сфере монументальной живописи, памятники которой она планомерно изучала. Результатом освоения этого искусства явилась монография «Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение», на ее основе в 1971 г. была защищена докторская диссертация²⁰. И, как и в «русских» исследованиях, Ирина Евгеньевна легко переходит от монументальной живописи Италии к проблемам архитектуры и даже градостроительства²¹.

Конечно, в сфере итальянского искусства, по которому существует и продолжает публиковаться обширная интернациональная литература, И.Е. Даниловой было гораздо труднее создать вполне оригинальные исследования. Неизбежно она опиралась на многих предшественников и современников. Некая доля популяризации присутствовала в этих ее работах, как и у многих других российских искусствоведов послевоенного поколения, мало путешествовавших, изолированных от западного мира, воспитанных на черно-белых диапозитивах и репродукциях.

Однако опыт, который накопился у Ирины Евгеньевны в результате исследования русской средневековой храмовой декорации, послужил основой для самостоятельного изучения росписей раннего итальянского Возрождения. И.Е. Данилова развивала многие из знакомых ей проблем: проблемы синтеза, взаимодействия живописи с архитектурой, освещения, пространственных композиций, перспективы, иконографии как грани композиции, роли жеста и проч. Несмотря на принципиальную разницу исторических этапов в двух культурах (затянувшееся Средневековье на Руси и Ренессанс в Италии), Ирина Евгеньевна, словно продолжая свои русские штудии, сосредоточилась именно на раннем Возрождении, т. е. искусстве, все еще переходном от Средневековья к Новому времени. Как справедливо отмечает М.Н. Соколов, «ее точка зрения неизменно хранит память о Древней Руси среди шедевров Мазаччо и Боттичелли»²². Все эти факторы оказались важными преимуществами исследовательницы, которые давали возможность индивидуальной творческой трактовки материала.

После смерти Б.Р. Виппера в 1967 г. И.Е. Данилова была приглашена в ГМИИ им. А.С. Пушкина заместителем директора по научной работе, в этом качестве она проработала в музее до 1998 г., но и после этого, с 1998 по 2010 г., т. е. почти до конца жизни, оставалась главным научным сотрудником-консультантом директора Музея. Напомним, что Ирина Евгеньевна была однокурсницей И.А. Антоновой. Это была непростая ситуация, поскольку музейные научные сотрудники занимаются, прежде всего, исследованием коллекции, созданием каталогов, атрибуциями, датировками, техникой, реставрацией и проч. И.Е. Данилова никогда раньше в музеях не работала, музейщиком не была, конкретным знатоком, вещеведением, материальной культурой и археологией не занималась и впоследствии. По складу своему она исследовала общие проблемы истории искусства. До тех пор, как уже говорилось, Ирина Евгеньевна была сосредоточена на монументальной живописи, а не на картинах, хранившихся в собрании музея. Она была далека от музейной специфики, но положение вынуждало ее руководить научной работой этого сообщества.

Кроме того, необходимо учитывать, что большинство научных сотрудников ГМИИ были учениками и аспирантами Б.Р. Виппера, поскольку в музее долгое время была специальная аспирантура. Борис Робертович как заместитель директора по науке руководил аспирантами, таким образом, здесь сложилось сравнительно замкнутое сообщество школы Виппера. Первое время взаимная адаптация коллектива музея и нового научного руководителя в лице Ирины Евгеньевны происходила не без напряжения. И.А. Антонова говорит об этом без обиняков: «Ее встретили настороженно и не всегда доброжелательно <...> это не музейный человек»²³.

Однако И.Е. Данилова не только удержалась на своем посту и завоевала авторитет, но и проявила себя в качестве редкого организатора науки, выходящей далеко за рамки музейного сообщества (хотя в том числе и музейной) и даже искусствоведческой среды. С 1967 г., с первого же года работы Ирины Евгеньевны, в ГМИИ ежегодно стали проводиться Випперовские чтения – научные конференции памяти Бориса Робертовича. Постепенно эти конференции завоевали огромную популярность среди московской интеллигенции. И в этом И.Е. Даниловой помогли семейные, дружеские и старые ифлийские связи. С.П. Гиждеу и Г.С. Кнабе помогали ей в привлечении филологов, историков, философов, театроведов, сама Ирина Евгеньевна широко приглашала исследователей архитектуры, искусствоведов и археологов самого разного профиля из Москвы, Ленинграда, Тарту и проч., в том числе, естественно, музейщиков. Научная проблематика конференций часто была связана тематически со значительными выставками, которые проводились в стенах ГМИИ. Кроме того, И.Е. Данилова организовывала научные заседания, так называемые «Научные среды». Среди приглашенных на конференциях и на «средах» бывали крупные ученые и просто яркие и популярные фигуры, такие как Л.Е. Пинский, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, А.Я. Гуревич, Е.Г. Эткинд, М.Л. Гаспаров, Н.Я. Эйдельман, Б.В. Раушенбах, Л.М. Баткин, С.С. Аверинцев и многие другие. Но самое главное, что в условиях ощутимых (а временами и жестких) идеологических рамок советского времени Ирине Евгеньевне удавалось создавать свободную и живую атмосферу ин-

теллектуального общения высокого уровня. Материалы конференций почти неизменно публиковались, несмотря на финансовые затруднения.

И.Е. Данилова проводила ежегодные отчетные сессии по итогам научной деятельности Музея, тезисы их публиковались. Ирина Евгеньевна сама фактически руководила редакционно-издательским отделом, следила за подготовкой научных сборников и сообщений. Значительное время она тратила на библиографическую работу по комплектованию научной библиотеки, единственной в Москве, куда поступала столь обширная подборка литературы и периодики по зарубежному искусству, прежде всего итальянскому.

В 1970–1980-е годы в ГМИИ пришло новое поколение молодых сотрудников разного профиля, от античников-археологов до специалистов по новейшим течениям искусства XX в. К этому времени аспирантуры в музее давно не было, у многих из новых сотрудников были свои научные руководители в МГУ, Институте археологии, в Гос. Эрмитаже и проч. Однако Ирина Евгеньевна всерьез погрузилась в работу с молодежью и в значительной мере взяла на себя функции научного руководителя аспирантуры. Она учредила ежегодные молодежные конференции с публикацией тезисов и обсуждениями оппонентов, проводила специальные научные заседания с молодыми, поверх административной иерархии отделов музея следила за развитием каждого из очень разных начинающих исследователей. В этом, безусловно, сказался ее многолетний преподавательский опыт. Я не знаю, были ли когда-либо у И.Е. Даниловой свои аспиранты, но все мы, работавшие в музее в 1970–1980-е годы молодыми научными сотрудниками, можем считать себя ее учениками, хотя тогда мы этого даже не осознавали.

Ирина Евгеньевна и собственную исследовательскую деятельность ориентировала на музей. Как отмечает И.А. Антонова, И.Е. Данилова «постоянно расширяет сферу своих интересов»²⁴. Так, она всерьез обратилась к проблемам европейской картины, этой темой она и впоследствии занималась на протяжении многих лет. В частности, Ирина Евгеньевна опубликовала программную книжку «От средних веков к Возрождению.

Сложение художественной системы картины кватроченто»²⁵. И здесь, с одной стороны, она прослеживает новый для себя аспект: путь станковой живописи от средневековой иконы к европейской картине, а с другой, – остается верной себе, обращаясь вновь к пограничной эпохе между Средневековьем и Новым временем. И здесь она снова касается проблем взаимосвязи иконографии и композиции, пространства и перспективы и проч., которыми она занималась на материале монументальной живописи.

И.Е. Данилова провела в ГМИИ целую серию выставок со своей авторской концепцией в русле исследования европейской картины: «Портрет в европейской живописи», 1972; «Натюрморт в европейской живописи XV – начала XX вв.», 1984, «Вавилонская башня. Земля – Небо», 2004 и др.

Параллельно с работой в ГМИИ им. А.С. Пушкина Ирина Евгеньевна несколько лет проработала в секторе классического искусства Запада в Институте истории искусства АН СССР (переименованного впоследствии в Гос. Институт искусствознания), участвовала в нескольких сборниках сектора.

С 1992 г. и до конца жизни И.Е. Данилова – ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований (ИВГИ) РГГУ. Это завершение карьеры явилось органичным и естественным продолжением общения со старыми ифлийскими знакомыми, некоторые из них тоже оказались в ИВГИ, а также с филологами и историками, принимавшими участие в Випперовских чтениях. Вместе с тем Ирина Евгеньевна была единственным историком искусства в этом коллективе. В РГГУ она продолжила и свою преподавательскую деятельность, читала курс лекций по теме, начатой в ГМИИ, – «Судьба картины в европейской живописи», он был издан в виде книги²⁶.

Помимо тех тем, которые разрабатывала И.Е. Данилова и которые уже обозначены, необходимо упомянуть еще несколько важных направлений ее творчества в разные годы. Ирина Евгеньевна во многих работах обращается к проблемам культурологическим и даже социологическим, в частности, это относится к ее книге «Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры»²⁷. Интересовалась И.Е. Да-

нилова и вопросами художественного восприятия, искусства и зрителя, также на грани социальной психологии²⁸. Важнейшая тема, которая оставалась сквозной для исследовательницы, – Россия и Италия, Италия глазами русских, которой посвящен целый ряд работ на материале искусства разных периодов²⁹. И, наконец, уже шла речь о том, что в Строгановском училище Ирина Евгеньевна опубликовала книжку об античном орнаменте. У И.Е. Даниловой немного работ на античные темы, но интерес к античности всегда присутствовал в ее творчестве и жизни, он был неким фоном, с которым соотносились другие произведения и идеи. В письме к М.В. Алпатову она писала из Рима: «Трон Людовизи заставил меня вспомнить о “Троице” Рублева. Вы были правы, в ней, конечно, есть отблески подлинной Греции»³⁰. Этот вкус или даже голод к античной древности утолялся в полной мере в поездках. Ирина Евгеньевна скромно на равных со всеми ездила с музейными группами в Италию, Грецию, Турцию. Мне довелось быть с ней вместе в поездке в Турцию в 1980 г. и видеть, как жадно она впитывала впечатления от самых разных античных памятников.

Профессиональная судьба И.Е. Даниловой сложилась неординарно. Почти во всех учреждениях, где она работала, Ирина Евгеньевна оказывалась фигурой обособленной: сначала как искусствовед среди художников, потом как искусствовед, привыкший к широким проблемам истории искусства, среди музейщиков, затем как искусствовед среди историков и филологов, и ей никогда не довелось работать в коллективе древнерусников. И.Е. Данилова сформировалась как человек внутренне глубоко независимый и в профессии, и в человеческих отношениях. При всей подчеркнутой неброскости поведения она могла очень твердо и верно отстаивать свою точку зрения и убеждения. Это особенно отчетливо проявлялось, когда она помогала гонимым, выступая в защиту тех, кто оказывался в конфликтной ситуации по идеологическим и профессиональным причинам. Она всегда была верна своему учителю – М.В. Алпатову, подвергавшемуся гонениям. Однажды она пригласила выступить на Випперовских чтениях человека, подписавшего письмо в защиту А.И. Солженицына, для него на тот момент все редакции были закрыты³¹.

О ее помощи помнят, по крайней мере, три человека, защиты диссертаций которых она в критических ситуациях организовала или поддержала своим участием: М.М. Алленов, Е.А. Савостина и я. Как верно отметил М.Н. Соколов, «большинство московских – да и не только московских – историков искусства чем-то так или иначе Ирине Евгеньевне обязаны»³².

- ¹ Либман М.Я. О книге и ее авторе // Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 7.
- ² Там же. С. 7–11; Баткин Л. Искусствоведение и культурология. О работах И.Е. Даниловой // Баткин Л. Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре М., 1994. С. 256–267; Введение в храм. Сб. статей / Под ред. Л.И. Акимовой. М., 1997. С. 11, 18–23.
- ³ Зингер Е. Глазами первокурсницы 1940 года // В том далеком ИФЛИ. Воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии / Сост. А. Коган, С. Красильщик, В. Малют, Г. Соловьев; общ. ред. А. Когана и Г. Соловьева. М., 1999. С. 133–141.
- ⁴ Данилова И.Е. Памяти учителя // Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 9.
- ⁵ Алпатов М. Воспоминания: Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994; Данилова И.Е. Памяти учителя. С. 15. Перу И.Е. Даниловой принадлежит еще несколько публикаций о М.В. Алпатове.
- ⁶ Алпатов М. Воспоминания.
- ⁷ Данилова И.Е. Итальянские впечатления // Чтения по истории и теории культуры. М., 2004. Вып. 42; <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=356461>
- ⁸ Данилова И.Е. Некоторые соображения об искусствознании сегодня // Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...». С. 18.
- ⁹ Там же. С. 17.
- ¹⁰ «(Из письма к С.П. Гиждеу) Красота Венеции – это красота моря. Архитектурно она вся расплзается. Планировки нет, только площадь Сан Марко да Канале Гранде. Остальное – театральная декорация, резные фасады. (Флоренция – вся воля, вся камень, вся созидание, четкая, оформленная. Строгий, суровый, реальный город.) В узких темноватых венецианских улицах путаешься, как в лабиринте. Постоянно упираешься в каналы, возвращаешься, как в каком-то навязчивом сне. Бесшумно, словно прямо по улицам, скользят гондолы. Гондольер упирается в стенку канала ногой, отталкивается ловко, как акробат. И бесконечные горбатые мостики. Наш отель (бывший дворец) фасадом выходит на Канале Гранде, а дверь вестибюля – прямо в воду мокрыми зелеными ступенями. На другом берегу канала, прямо напротив отеля – зна-

- менитый Ка' д'Оро. Неправдоподобно, такого не бывает!» (Данилова И.Е. Итальянские впечатления; <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=356461>).
- 11 Кнабе Г. На фоне эпохи. Памяти Владимира Бахмутского // Киноведческие записки. 2004. № 69; <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/81/>
 - 12 Толстой В.П. Поездка в Вологодский край в июне 1946 года // Ферапонтовский сборник / Сост. М.Н. Шаромазов; под общ. ред. Г.И. Вздорнова; Гос. НИИ реставрации, Музей фресок Дионисия. М., 2002. Вып. VI. С. 354–368.
 - 13 Danilova I. Dionissi. Dresden, 1970; Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.
 - 14 Данилова И.Е., Мнева Н.Е. Живопись XVII века // История русского искусства. М., 1959. Т. IV. С. 345–466.
 - 15 Данилова И.Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства: Материалы и исследования. М., 1960. С. 118–129; Она же. Житийные иконы митрополитов Петра и Алексея из Успенского собора в Кремле в связи с русской агиографией // Литературные связи древних славян: Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русской литературы (Пушкинский дом). Л., 1968. Т. XXIII; Она же. О ферапонтовских росписях Дионисия и проблеме синтеза искусств // Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. С. 12–20.
 - 16 Данилова И.Е. Архитектура Успенского собора Аристотеля Фьораванти и принципы пространственной композиции в произведениях Дионисия // Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. С. 21–26.
 - 17 Гаврилин К.Н. Кафедра Истории искусств. Московская Государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова; <http://mghpu.ru/education/chears/comcaf/histofart>. Речь здесь идет о книге: Данилова И.Е. Орнамент в древнегреческой вазописи V в. до н.э. М., 1960. Она впоследствии была переиздана: Она же. Орнамент в древнегреческой вазописи. М., 1992. Была опубликована и статья на эту тему: Она же. Художественный образ в орнаменте Древней Греции // Искусство Запада. Сб. статей. М., 1971. С. 20–32.
 - 18 Данилова И.Е. Итальянские впечатления; <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=356461>
 - 19 Там же.
 - 20 Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись: Раннее возрождение. М., 1970.
 - 21 Данилова И.Е. История строительства купола Флорентинского собора: легенда и действительность // Советское искусствознание-83. М., 1984. Вып. 1. С. 235–265; Она же. Брунеллески в Риме // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 206–214; Она же. Брунеллески и изобретение живописной перспективы Возрождения // Советское искусствознание-21. М., 1986. С. 98–127; Она же. Город в итальянских архитектурных трактатах кватроченто // Механизмы культуры. М., 1990. С. 28–55; Она же. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.,

- 1991; Она же. Альберти и Флоренция. М., 1997 (Чтения по истории и теории культуры. РГГУ. Вып. 18); Она же. Итальянский город XV века: Реальность, миф, образ. М., 2000.
- 22 Введение в храм. С. 22–23.
- 23 Введение в храм. С. 18–19.
- 24 Там же.
- 25 Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.
- 26 Данилова И.Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005.
- 27 Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция; Либман М.Я. О книге и ее авторе. С. 8; Баткин Л. Искусствоведение и культурология. С. 256–267.
- 28 Данилова И.Е. Искусство и зритель в Италии XV века // Советское искусствознание-79. М., 1980. Вып. 1. С. 88–103; Либман М.Я. О книге и ее авторе. С. 9–10.
- 29 Данилова И.Е. Церковные представления во Флоренции в 1439 году глазами Авраамия Суздальского // Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. С. 154–165; Она же. Картины итальянских мастеров в Дрезденской галерее в оценке русских писателей и художников XIX века // Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. С. 227–256; Она же. Уффици глазами русских второй половины XIX – начала XX века // Панорама искусств-8. М., 1985. С. 308–319; Она же. Россия – Италия: Сквозь века взаимного изумления // Искусствознание 2/05. М., 2005. С. 141–155; Она же. Александр Иванов и Флоренция (К вопросу о творческой судьбе картины «Явление Мессии») // Вестник истории, литературы, искусства. Российская Академия наук; Отделение историко-филологических наук. М., 2007. Т. 4. С. 209–216; Либман М.Я. О книге и ее авторе. С. 11.
- 30 Данилова И.Е. Итальянские впечатления. <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=356461>
- 31 Введение в храм. С. 23.
- 32 Введение в храм. С. 22–23.

О.Е. Этингоф

АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА

Андреев Михаил Леонидович,

1950 г. р. Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы РАН, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ, ведущий научный сотрудник ИГИТИ НИУ ВШЭ.

Область научных интересов: история итальянской литературы, историческая поэтика европейского романа и драмы.

Автор более 200 научных публикаций, среди которых пять монографий: «Итальянская литература позднего и зрелого Возрождения» (совместно с Р.И. Хлодовским; 1988), «Средневековая европейская драма. Происхождение и становление. (X–XIII вв.)» (1989), «Рыцарский роман в эпоху Возрождения» (1993), «Литература Италии: темы и персонажи» (2008), «Классическая европейская комедия: структура и формы» (2011); четыре микромонографии в серии «Чтения по истории и теории культуры»: «Метасюжет в театре Островского» (1995), «Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации» (1997), «На границах комедии» (2002), «Испанский вариант. Комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона» (2006); несколько подготовленных к изданию и снабженных аппаратом памятников итальянской литературы: Новеллино. М., 1984; *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. М., 1993; *Макьявелли Н.* Сочинения исторические и политические. Сочинения художественные. Письма. М., 2004. Главный редактор академической многотомной «Истории литературы Италии» (к настоящему времени вышли четыре книги).

Гуревич Елена Ароновна

Окончила МГУ им. М.В. Ломоносова. Доктор филологических наук. Ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН.

Основная сфера интересов – древнескандинавская филология. Направление научных исследований – историческая поэтика; переводчица древнеисландской литературы.

Автор более 100 публикаций, в том числе монографий: «Поэзия скальдов» (в соавторстве, 2000), «Древнескандинавская новелла. Поэтика “прядей об исландцах”» (2004).

Доброхотов Александр Львович,

1950 г. р. Закончил философский факультет МГУ им. М.В. Ломоносова в 1975 г. С 1975 г. по 2009 г. – преподаватель МГУ, зав. кафедрой истории и теории мировой культуры философского факультета.

Тема кандидатской диссертации – «Учение Парменида о бытии» (1978); докторской – «Категория бытия в античной философии классического периода» (1990).

Доктор философских наук, профессор кафедры наук о культуре факультета философии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Область научных интересов: онтология, история метафизики, философия культуры.

Автор книг «Учение досократиков о бытии» (М., 1980), «Категория бытия в классической западноевропейской философии» (М., 1986), «Данте Алигьери» (М., 1990), «Избранное» (М., 2008).

Зенкин Сергей Николаевич,

1954 г. р. Окончил филологический факультет МГУ в 1978 г. В 1986 г. защитил кандидатскую диссертацию по теме «Творчество Теофиля Готье», а в 2001-м – докторскую: «Французский романтизм и идея культуры».

С 1997 г. – докторант, а с 2000 г. – ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ. Преподает также на кафедре общей теории словесности МГУ.

Основные области интересов – история французской литературы XIX–XX вв., история теоретических идей XX в.

Председатель Комиссии по литературе и интеллектуальной культуре Франции при Российской академии наук.

Автор более 400 научных работ. Переводчик теоретических трудов с французского и английского языков.

Основные труды последних лет: (научное издание) «Théophile Gautier. Voyage en Russie» (Р., 2007); (редакция сборника) «Интеллектуальный язык эпохи: История идей, история слов» (М., 2011); монографии: «L'Expérience du relatif: Le romantisme français et l'idée de culture» (Р., 2011); «Небожественное сакральное: Теория и художественная практика» (М., 2012); «Работы о теории» (М., 2012).

Матюшина Инна Геральдовна

Окончила филологический факультет МГУ, защитила кандидатскую диссертацию по теме «История и функции рифмы в древнегерманской поэзии» (1986). Доктор наук (дисс. «Раннесредневековая европейская лирика», 2000), профессор Института высших гуманитарных исследований РГГУ, член редколлегии журнала *Arbor Mundi* («Мировое древо»).

Область научных интересов – историческая поэтика, древнескандинавская и древнеанглийская литература.

Автор книг «Магия слова. Скальдические хулительные стихи и любовная поэзия» (1994), «Древнейшая лирика Европы» (1999), «Поэзия скальдов» (в соавторстве, 2000), «Поэтика рыцарской саги» (2002), «Перебранка в древнегерманской словесности» (2011).

Мошонкина Елена Николаевна

Выпускница РГГУ (1994), аспирантка Института высших гуманитарных исследований РГГУ (1994–1998). Кандидатская диссертация по филологии «Un philologue romantique, Claude Fauriel (1772–1844)» защищена в 2005 г. в университете Париж IV – Сорбонна, научный руководитель – проф. Мишель Зенк (Michel Zink, Collège de France). В настоящее время – доцент Астраханского государственного университета (кафедра романской филологии), докторант ИВГИ РГГУ (консультант – проф. М.Л. Андреев). Сфера научных интересов – Dante studies, translation studies.

Основные публикации: «Божественная Комедия» в переводе Андре Пезара и ее критики // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Фольклористика». М., 2013; Переводческая рецепция «Божественной Комедии» в XIX в. в России и во Франции: попытка сопоставительного анализа // Вестник МГУ. Серия 22: Теория перевода. М., 2013. № 2. С. 110–121; French Translators of the «Divine Comedy» in the 18th–19th centuries and the obscene language: between foreignizing and ethnocentric censorship // ARSA-12. Virtual International Conference on Advanced Research in Scientific Fields. 3–7 Dec., 2012. <http://www.arsa-conf.com/about-conference/>. P. 1219–1221; «Un art en crise» (1982) E. Эткинды и теории поэтического перевода во Франции: к 30-летию выхода книги // Вестник МГУ. Серия 22: Теория перевода. М., 2012. № 3. С. 16–25; Traduire la Divine Comédie en France au XIXe siècle: le cas des «obscurités» dantesques // Международная конференция «Язык в межкультурном пространстве и времени». Астрахань. 13–14 Окт., 2011. С. 140–144; Onorate l'altissimo poeta: lectures russes de la «Divine Comédie» // Livres anciens, lectures vivantes: ce qui passe et ce qui demeure. P., 2010. P. 183–203;

Traductions en russe de la «Divine Comédie» à l'épreuve des méthodes quantitatives // La traduction: philosophie, linguistique et didactique / Ed. T. Milliaressi. Université Charles-de-Gaulles, Lille 3, 2009. P. 435–438; Русские переводы «Божественной Комедии» Данте в свете статистического анализа: к вопросу о стилиобразующей роли частеречного наполнения строки // Гуманитарные исследования. Астрахань, 2009. № 1 (29). С. 138–145.

Неклюдов Сергей Юрьевич,

1941 г. р. Доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ.

Автор более 500 работ, посвященных проблемам теоретической фольклористики, исследованиям эпических и ритуально-мифологических традиций монгольских народов, а также современного городского фольклора («постфольклора»).

Реутин Михаил Юрьевич,

1965 г. р. Закончил факультет журналистики Московского полиграфического института, затем аспирантуру ИМЛИ. Кандидат филологических наук. С 1993 г. – старший научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ.

Направления научных исследований – европейский фольклор, немецкая и византийская мистика, неоплатонизм.

Автор более 70 журнальных публикаций. Монографии: «Игры об Антихристе в Южной Германии. Средневековая пародия» (1994), «Народная культура Германии: позднее Средневековье и Возрождение» (1996), «Учение о форме у Майстера Экхарта» (2003), «Мистическое богословие Майстера Экхарта. Традиция платоновского “Парменида” в эпоху позднего Средневековья» (2011), «Христианский неоплатонизм XIV века. Опыт сравнительного изучения богословских доктрин Иоанна Экхарта и Григория Паламы. Парижские диспутации Иоанна Экхарта» (2011). Сборник переводов: «Майстер Экхарт. Об отрешенности» (2001), «Майстер Экхарт. Трактаты. Проповеди» (2010). Подготовил к изданию выпуск № 51 журнала «Символ», посвященный немецкой мистике позднего Средневековья (2007).

Этингоф Ольга Евгеньевна

Закончила исторический факультет МГУ в 1977 г. В 1987 г. защитила кандидатскую диссертацию по теме «Новые стилистические и идейные тен-

денции в византийской живописи XII века», а в 2006-м – докторскую: «Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России». Ведущий научный сотрудник ИВ РАН, профессор совместитель РГГУ и МГУ.

Область научных интересов – история византийского искусства.

Автор монографий «Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков» (М., 2000) и «Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России» (М., 2005).

SUMMARIES

I.G. Matiushina

King Edgar the Peacemaker in the Poems of the Anglo-Saxon Chronicle

Contrary to the commonly accepted view, the poems about King Edgar included in the Parker and both Abingdon Manuscripts of the Anglo-Saxon Chronicle can hardly be regarded as royal panegyrics, because they concentrate not so much on the King himself as on the chronology of the memorable events connected with him – his coronation (973) and his death (975). The emphasis on chronology in both poems makes them functionally equivalent to prose annals. Like prose annals, the poems about Edgar place events in the context of Christian history. Viewing them in the context of Chronicle, it can be shown that in structure, composition, style and language they are determined by their main theme – praise to the Divine rule in human history. Unlike the two poems, the annal included into the Peterborough and Worcester Manuscript for 959 is a royal panegyric. It is close in style and language to the laudatory passage in the epilogue to the Book of Judges by Ælfric, whose youth passed under King Edgar's rule, but the rest of whose life coincided with the unstable times of Æthelred the Unready. The inclusion of the Edgar panegyric as the annal for 959 seems anachronistic, especially in view of its critical ending, blaming King Edgar for letting pagan foreigners settle in the country. If a later date (i.e., after 975) for the composition of the panegyric is accepted, then its critical ending can be accounted for by the tendency to view King Edgar's benevolence towards Scandinavians as a cause of the second wave of the Viking invasion. This annal must have been composed after Edgar's death, when there appeared a panegyric tradition glorifying his peaceful reign (e.g. Æthelweard, Wulfstan of Winchester, Byrhtferth of Ramsey), and was included into the Chronicle instead of an annal about the King's first coronation, which could have taken place in 959.

E.N. Moshonkina

**Translations of the «Divine Comedy»
and Contemporary Translation Studies**

The present article proposes to explore the strategies followed by some French and Russian translators of the «Divine Comedy» from the perspective introduced by the latest developments in thinking about translation concerned with the translator's *visibility/invisibility* in translated text. Initiated by Lawrence Venuti's book «The Translator's Invisibility» (1995), the discussion of the translator's presence in translated text gave way to approaches that focus on ideological motivations for the widespread illusion of transparency and univocality of translation and on the mechanics of how the translator's voice can break through this illusion. Our comparative analysis of the translator's strategies in French and Russian versions of the poem both reveals discrepancies between the approaches of the two target cultures to Dante's work and shows that in each case translating necessarily involves reconstituting the text of the «Divine Comedy» in accordance with cultural agendas and representations pre-existing in the target culture.

A.L. Dobrokhoto

**The Tectonics of Hitchcock's Films
in the Light of the Morphology of Culture**

The structure of Hitchcock's films reveals a kind of «philosophy of symbolic forms» that can be interpreted as an artistic experiment in the salvation of classical rationalism and moral values, which is realised in the form of a polemic against the aesthetics of modernism. This paper undertakes a morphological analysis of Hitchcock's films «Murder!» (1930) and «The Man Who Knew Too Much» (1956), and illustrates his poetics as an ensemble of optical, acoustic and narrative techniques, which create a complex symbolic whole. The ideological foundation of his films, hidden beneath narrative representations, is classic traditional morality. Hitchcock's visual images comprise a system of dynamic and static «hieroglyphs» that uses an arsenal of classic paint-

ings. The music in his films is a parallel, but independent and active text that uses a sophisticated counterpoint with para-musical and acoustic elements. Musical symbols are combined in the complex syntagma with other images and symbols (actually creating a soundtrack that makes up part of the autonomous fictional world), and just like other elements of his poetics, point the way to a restoration of the spiritual integrity of the individual.

S.Ju. Nekliudov

**Russian Folklorist Alexandre Dumas,
and the Legend of the Maiden Barrow**

In the travel journal of Alexandre Dumas, written and published during his visit to Russia (1858-59), a few pages are devoted to the legend of Stepan Razin's. It is a well-known story – the brigand sacrifices his lover to the river – but this particular version has not previously been noted.

The legend was heard by Dumas in the Volga region, and it has two distinct subplots. In the first, Razin, disguised as a merchant, tempts a maiden with his stolen riches, seduces her, and she runs away with him. In the second, the river Volga, dissatisfied with Razin's presents, demands that he sacrifice his lover, and the brigand makes the desired blood offering to his supernatural patron. The closing remarks have a clear etiological meaning: we are told that since then the sacrificial site is called the Maiden Barrow (Dévitchei Kolm, 'colline de la Jeune-Fille'), and that an echo still repeats the maiden's name. The subsequent death of Razin is presented as a just retribution for this crime.

It is likely that the toponymic references restricted the circulation of this particular version, which remained confined to local tradition. If the inquisitive French writer had not travelled with talkative companions – particularly in the vicinity of Samarskaya Luka – the story would have been lost. But this version, preserved by Dumas, explains many aspects of the legend's genesis.

M.L. Andreev

«The Decameron» in the Light of Historical Poetics

The author of the article analyses three main discoveries made in «The Decameron»: the discovery of the new genre of the novella (which presupposes, apart from the creation of a new narrative model, a specific structuring of literary space and time as well as drastic renewal of the subject-matter), the discovery of literary prose (and correspondingly the newly constructed relations between the author and the reader) and the discovery of new cultural space (which in fact combine to make Boccaccio one of the greatest innovators in the Renaissance).

МИРОВОЕ ДРЕВО
№ 20/2014

ARBOR MUNDI

Оформление
В. ПОДШИВАЛОВ

Художник
В. СУРКОВ

Предпечатная подготовка
фотоизображений
К. МОЛЧАНОВ

Адрес редакции:
125993,
Москва,
Миусская пл., 6
Институт высших гуманитарных
исследований РГГУ
Журнал «Мировое древо»

Подписано в печать 20.01.2014.
Формат 60×90¹/₁₆.
Усл. печ. л. 16,0. Уч.-изд. л. 16,5.
Тираж 200 экз. Заказ № 49.

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
Тел. (499) 973-4206