

По сравнению с панегирической поэзией скальдов примеры хулительных стихов (нида – древнеисланд. píð) и любовной поэзии (мансёнга – древнеисланд. mansǫngr) почти не сохранились. Их фрагментарность, обычно объясняемая плохой сохранностью текстов, и необычная даже для скальдической поэзии темнота содержания делают их минимально доступными чисто логическому анализу и мотивируют отсутствие интереса к ним со стороны исследователей. Необходимость в расшифровке и толковании текстов обусловила появление нескольких, опирающихся на лингвистический анализ, описаний хулительных и любовных стихов¹. И все же они продолжают оставаться наименее изученными жанрами скальдической поэзии.

До сих пор мансёнг и нид рассматривались преимущественно как объекты герменевтики и комментирования вне того культурного, а часто и текстуального окружения, в котором они функционируют. Исходя из предположения, что скальдические висы значительно древнее, чем саги, цитирующие их, исследователи изучали поэтические фрагменты в изоляции от непосредственного контекста как независимый корпус стихов, представляющих собой реликты хулительной и любовной поэзии. Анализ контекстов саг затрудняется и тем обстоятельством, что их авторы проявляют крайнюю осторожность во всем, что связано с нидом и мансёнгом, часто заменяя цитирование прозаическим пересказом. Напротив, те хулительные или любовные стихи, которые все же приводятся в сагах, обычно не называются «нидом» или «мансёнгом» (используются слова: kvíðlingar – «стишки», vísa – «виса», lausavísa – «отдельная виса», flím, flímtan – «насмешка»). Это обстоятельство на первый взгляд свидетельствует о нечеткой жанровой отграниченности хулительных и любовных стихов в представлении самих древних скандинавов.

Для современных исследователей дополнительные трудности в определении жанровых границ создаются и непонятностью многих содержащихся в стихах намеков, и сложностью отделения шутки от прямого обвинения, и невозможностью установить степень оскорбительности отдельных стихов. Вероятно, на этом основании наиболее авторитетные текстологи, в частности Финнур Йонссон, составитель самого полного издания скальдической поэзии², относят к ниду все без исключения стихи, содержащие как разнообразные обвинения (в глупости, лживости, нечистоплотности и проч.), так и любого рода насмешки (например, застольные шутки по поводу блестящей лысины скальда и т. д.); к любовной поэзии обычно причисляются все стихи, так или иначе упоминающие женщину. Известную последовательность проявляют авторы последних работ о скандинавской литературе, склонные считать нидом не только скальдическую хулу, но и включать в него поношения и издевки, в избытке содержащиеся в мифологических и героических песнях «Старшей Эдды» и в сагах³. Таким образом, нид рассматривается не как определенный поэтический скальдический жанр, но как некая диффузная функция, индифферентная к степени и качеству формализованности.

Этот функциональный «интралитературный» подход, возможно, не вызвал бы существенных возражений, если бы из культурной модели мира средневековой Скандинавии были исключены многочисленные и вполне однозначные свидетельства памятников права, запрещающих сочинение ниды и мансёнга под страхом суровейших наказаний. Данные древнескандинавских судебных книг заслуживают внимания прежде всего потому, что отражают обычное право, т. е. кодифицируют прецеденты, на которые следовало ориентироваться в аналогичных обстоятельствах. Трудно представить себе, что застольные забавы, ритуальный обмен шутками или бесконечно повторяющиеся в скальдических стихах упоминания женщины могли быть по мнению составителей законов и их современников столь серьезными проступками, чтобы повлечь декретированную судебниками кару. Следовательно, интересующие нас жанры должны быть прежде всего изучены в юридическом контексте, а также в непосредственном текстуальном окружении саги, комментирующей условия сочинения и раскрывающей смысл факультативно цитируемого стихотворного фрагмента.

Хулительная поэзия: нид

В западнонорвежском «Законе Гулатинга» (действовавшем до второй половины XII в.) за строкой «Если человек делает нид против кого-то» следует утверждение: «Никто не должен делать устный нид (*tungníð*) о другом человеке, ни древесный нид (*trénið*). Если о ком-то такое станет известно и будет доказано, что он сделал это, то он объявляется вне закона»⁴. Наказание,

о котором здесь идет речь, по существу означало смертный приговор. Объявленный вне закона не только оказывался вне защиты правовых норм общества и всякий мог убить его, он как бы вообще исключался из числа людей и должен был удалиться в поисках убежища в незаселенную местность⁵. То же наказание за сочинение нида предусматривалось собранием древне-исландских законов, называемым «Серый гусь» (Grágás) и сохранившимся в двух рукописях (Staðarhólsbók и Konungsbók). Обе рукописи, записанные во второй половине XIII в., но несомненно восходящие к более раннему периоду, содержат почти идентичные главы, расширяющие границы того, что можно считать нидом: «Если человек сделает нид о ком-то, он объявляется вне закона. Это нид, если человек вырезает древесный нид (trénið), направленный на кого-то, или высекает или воздвигает нид-жердь (níðstong) против кого-то»⁶. Из приведенного отрывка следует, что помимо хулильных стихов (в законах применительно к стихотворному ниду используется слово «устный нид» – tungunið или просто «нид» – nið) нидами могли называться и вполне материальные объекты. Краткость их описания объясняется, вероятно, тем обстоятельством, что ко времени кодификации законов всё, что было связано с древесным нидами и нидами-жердью, было общеизвестно. Для нас более подробные сведения сохранили саги.

Самое знаменитое описание того, как и с какой целью воздвигалась нид-жердь, содержит «Сага об Эгиле» (датируемая приблизительно 1225 г.), в которой рассказывается о том, как при помощи нида был изгнан из Норвегии конунг Эйрик Кровавая Секира и его жена Гуннхильд. У Эгиля Скаллагримссона, одного из лучших исландских скальдов, во время его пребывания в Норвегии были столкновения с Эйриком Кровавая Секира, который тогда правил этой страной. В результате Эгиль оказался вынужденным бежать с Гулатинга и сочинил следующую хулильную строфу об Эйрике:

Svá skyldi goð gjalda,	Да изгонят гада
gram reki þond af höndum,	На годы строги боги,
reið sé rogn ok Óðinn,	У меня отнявша
rogn míns féar hönum;	Нудой ношу судна!
folkmygi lát flœja,	Грозный вы на гнусного
Freyr ok Njörðr, af jörðum,	Гнев на святотатца
leiðisk lofða stríði	Рушьте, Трор и края ас,
landqss, þanns vé grandar. ⁷	Фрейр и Ньёрд, скорее! ⁸

(Skj. IB,46–47,19).

Нидом эта строфа в саге не называется, однако говорится, что «конунг Эйрик объявил Эгиля вне закона, и всякий человек в Норвегии имел право убить его»⁹. Когда Эгиль узнал о том, что его объявили вне закона, он сочинил вторую строфу об Эйрике:

Lögbrigðir hefr lagða,
landalfrs, fyr mér sjölfum,
blekkir bræðra sökkuva
brúðfang, vega langa;
Gunnhildi ák gjalda,
greipt's hennar skap, þenna,
ungr gatk ok læ launat,
landrekstr, bili grandat

Гонит меня ныне
Князь, поправший право,
Братобойцу буйством
Блазнит баба злая.
Верит он наветам,
Ветру речи вредной.
Смолоду умел я
Месть вершить по чести.

(Skj. IB,47,20).

После этого Эгиль убил сына конунга Эйрика Рёгнвальда и многих его дружинников, а потом взял орешниковую жердь, взобрался с ней на скалистый мыс, обращенный к материку, насадил на нее лошадиный череп и произнес заклятье: *Hér set upp níðstǫng og sný eg þessu níði á hönd Eiríki konungi og Gunnhildi dróttningu <...> sný eg þessu níði á landvættir þær er land þetta byggja svó að allar fari þær villar vega engi hendi né hiti sitt inni fyrir en þær reka Eirík konung og Gunnhildi úr landi*¹⁰ – «„Я воздвигаю здесь эту нид-жердь (níðstǫng) и посылаю этот нид Эйрику конунгу и его жене Гуннхильд, – он повернул лошадиный череп к материку, – посылаю я этот нид духам-покровителям страны (landvættir), которые населяют эту страну, чтобы они все блуждали без дороги и не нашли покоя, пока не изгонят конунга Эйрика и Гуннхильд из страны“». Затем он всадил жердь в расщелину скалы и оставил ее стоять; он повернул и лошадиный череп в сторону материка и вырезал рунами на жерди всё заклятье, которое он сказал». Вскоре после этого, как рассказывается в саге, Эйрик и Гуннхильд действительно были вынуждены бежать из Норвегии в Нортумбрию, а Норвегией стал править Хакон Добрый. Это случилось в 947 г.

Очевидно, что устанавливая нид-жердь, Эгиль преследовал ту же цель, что и сочиняя приведенные выше висы (не названные в саге «нидом», однако повлекшие объявление их автора вне закона – наказание, сопровождающее сочинение нида), – навлечь на конунга и его жену гнев высших сил: богов и духов-покровителей страны, и добиться таким образом изгнания Эйрика и Гуннхильд из Норвегии. Связь инвокаций с богоявлением известна: называя богов и духов, Эгиль вызывает их. В первой висе он вызывает коллективные силы *þond*, *goð* и *rogn*, богов Одина, Фрейра и Ньёрда, а также некое существо, называемое *landqss* (буквально «ас страны»). Он просит их обратить на Эйрика свой гнев и изгнать его из своих владений. Сам конунг называется притеснителем народа и врагом своих подданных, о нем говорится также, что он осквернил капище. Вторая строфа содержит призыв к существу, называемому *landalfr* (буквально «эльф страны»). Об Эйрике же говорится как о нарушителе закона и братоубийце, подстрекаемом жестокой женой.

Несмотря на то что эти висы произнесены по различным поводам, они имеют много общего как в технике стихосложения (используются одни и те же рифмы¹¹ и аллитерации¹², начальные строки второй строфы подхватывают аллитерацию конечных строк первой строфы), так и в содержании. Вторая строфа по форме и смыслу кажется прямым продолжением первой, а прозаический текст саги, разделяющий их, состоит в основном из объяснений, необходимых для понимания второй строфы. Этот комментирующий текст до некоторой степени восполняет безусловную и, видимо, намеренную коммуникативную недостаточность сказанных Эгилем вис, чья основная функция явно не сводится к передаче информации. Непосредственному восприятию смысла вис создает дополнительные преграды и техника скальдического стиха: прежде всего необыкновенно сложный синтаксис (с переносами, разрывающими тесно связанные друг с другом слова границами строки, и тмесисом – семантически немотивированным разъединением одного предложения другим), лексика (кеннинги) и, наконец, звуковой рисунок обеих вис, несоотносимый с их смысловым членением. Однако поняв смысл, утаиваемый скальдической формой, естественно, не передаваемой в переводе, можно заметить, что содержание вис фактически тождественно тому, о чем говорится в заклинательной формуле, произносимой Эгилем во время воздвижения хулительной жерди.

В обоих случаях помимо идентичной центральной темы – вызывания гнева сверхъестественных сил для изгнания врагов из страны, имеются и другие черты сходства. Так, называемые в висах существа, именующиеся *landáss* и *landalfr* (которые обычно объясняются толкователями как кеннинги различных богов: Тора, Одина, Улля¹³), возможно являются только тем, что обозначают эти слова: «асом страны» и «эльфом страны». Тогда они оказываются предводителями тех самых духов-покровителей страны (*landvættir*), обращение к которым содержалось в заклинательной формуле Эгиля. Роль духов-покровителей страны, олицетворяющих в сознании скандинавов местность, подчеркивается и в «Книге о заселении страны» (*Landnámabók*), где говорится о том, что языческие законы (930 г.) начинались с такого запрета: «люди не должны иметь в море кораблей со звериными головами, а если они их имеют, они должны убирать эти головы, прежде чем их станет видно с земли, и не подплывать к земле со скалящимися звериными головами и разевающими пасть мордами, дабы не испугать духов-покровителей страны»¹⁴. Очевидно, что этот языческий запрет был порожден верой в магическую силу звериных морд с разинутой пастью, чью функцию в описании нида Эгиля выполняет лошадиный череп (о символическом использовании лошади см. ниже).

Кроме того, совпадают и некоторые языковые и формальные принципы организации текста вис и заклинания. Синтаксис заклинания подчинен установке на магическую действенность: придаточное цели с оптативом приобретает модальное значение – пожелание, приказание. Тождественное значение

в первой висе Эгиля выполняют конструкции с модальными глаголами: *skyldi gjalda, lát flœja*. В формуле заклинания, как и в висах Эгиля, используются те же звуковые повторы: аллитерация (*villar : vega; hendi : hitti*) и рифма (полная – *hitti : sitt* и консонанс – *allar : villar*). Правда, в отличие от скальдических вис, знаменитых своей виртуозной версификационной техникой, канонизовавшей эти звуковые приемы, аллитерация в тексте заклинания, оставаясь факультативной, не приобретает структурной функции. То же относится и к корневым созвучиям, использованным в заклинании, – они напоминают скальдическую рифму (хендинг) лишь своей звуковой структурой, так как в тексте заклинания отсутствует минимальный признак стиха – членение на соотносимые отрезки (строки). Тем не менее наличие элементов поэтической формы в тексте заклинания приближает его к тем протостиховым структурам, из которых развилось древнегерманское и, в частности, скальдическое стихосложение.

Иначе говоря, заклинание Эгиля имеет то общее с его скальдическими висами, что форма обоих типов текстов была особым образом (искусно) организована. В связи с этим норвежский рунолог Магнус Ульсен высказал предположение, что не формула заклятья, а текст скальдических вис был вырезан Эгилем на жерди с лошадиным черепом¹⁵. Особую действенность надписи должно было придать то, что когда висы были записаны рунами, в них оказывались выдержанными магические числовые соотношения между рунами: в каждом из четырех четверостиший, из которых состояла предполагаемая надпись, было по 72 руны, т. е. три раза общее количество рун футарка – старшего рунического алфавита. Таким образом, Эгиль как резчик рун, стремясь к тому, чтобы надпись составляла определенное (магическое) число рун, использовал числовую магию: двадцать четыре руны футарка аккумулировали все магические силы, свойственные каждой руне. Известно, что руны являлись одновременно как фонетическими знаками, так и идеограммами, или магическими знаками. Применение рун в магических целях основывалось на представлении о том, что каждая руна обладает в соответствии со своим именем той или иной магической силой. Основная функция рунического письма никак не связана с актом коммуникации, она состоит в оказании магического действия. Руническое письмо сакрализовано: в нем заключена колдовская власть резчика рун.

Из «Саги об Эгиле» нам известно, что ее герой блестяще владеет рунической магией. В саге рассказывается, например, о том, что когда Эгилю на пиру подали рог с отравленной брагой, он воткнул себе в ладонь нож, вырезал на роге руны и окрасил их своей кровью, после чего рог разлетелся на куски (гл. 44). С помощью рунической магии Эгиль помог выздороветь больной девушке, соскоблив неправильно вырезанные руны с китового уса, лежавшего у нее в постели, и вырезав на нем новые руны (гл. 72).

Скальдическая поэзия сохраняет исконную связь с руническим искусством. В нескольких надписях на шведских рунических камнях резчик рун называет себя скальдом (Uddr skald, GrimR skald, Þorbjorn skald). Слова «руны» и «искусство скальдов» в «Младшей Эдде» используются как синонимы: «... мы прячем в рунах или искусстве скальдов...» (...í rúnum eða í skáldskap...). Руническое искусство и поэзия скальдов неразделимы и в случае надписи на хулительной жерди Эгиля, которая (если принять гипотезу Магнуса Ульсена) одновременно оказывается памятником и того, и другого. Так как события, описываемые в «Саге об Эгиле», происходят ок. 946 г., то возможно, что эта надпись была древнейшим памятником скальдической поэзии, записанным непосредственно после сочинения. Это предположение подкрепляется и тем, что в «Саге об Эгиле» упоминается еще один случай записи рунами поэтического произведения: Торгерд, дочь Эгиля, собирается вырезать рунами на дереве его поминальную песнь о сыновьях (гл. 78). Характер связи между руническим искусством и скальдической поэзией М.И. Стеблин-Каменский объяснил следующим образом: «По-видимому, вырезание рун и сочинение скальдических стихов сходны как типы творчества. Из того, что скальды говорят в своих стихах о своем искусстве, очевидно, что они осознавали его как владение определенной формой, как умение зашифровать содержание посредством определенной фразеологии и в то же время как способность оказать определенное действие – прославить, в случае хвалебной песни, посрамить, уничтожить, в случае хулительных стихов. Но, как явствует из того, что рунические мастера говорят о своем искусстве, они тоже осознавали его как владение определенной формой, как умение вырезать руны в определенном порядке и т. д. и в то же время как способность оказать, в силу владения этой формой, определенное действие – защитить могилу, отогнать злые силы и т. д.»¹⁶

Искусная форма обеспечивает не только действенность скальдической висы или рунической надписи, но и ее целостность и сохранность во времени и пространстве. Не случайно заключительная строка одной из рунических надписей VI в. (датировка Линдквиста-Нермана¹⁷) гласит: «А тот, кто это разрушит, да будет во власти беспокойства и беспутства (ArAgeu), да погибнет коварной смертью». В скальдической висе жесткость и крайняя изощренность формы, фиксирующей стихотворный текст, – надежное средство предохранить его от «порчи». В «Пряди о Халли Челноке», датируемой 1215–1230 гг., норвежский конунг Харальд Сигурдарсон (1015–1066 гг.) убеждает своего сюсюманна подчиниться необоснованным притязаниям Халли Челнока, угрожающего сочинить о нем нид (которому его якобы научил во сне Торлейв Ярлов Скальд), так как «нид кусал (níðit hefir bítit¹⁸) людей много могущественнее, чем ты, и никогда этот нид не будет забыт, пока Север обитаем». Ссылка на Торлейва Ярлова Скальда сама по себе говорила о долговечности и опасности нида, так как ко времени записи пряди

прошло уже более двух столетий с тех пор, как был сочинен нид Торлейва (см. ниже).

Отношение к ниду не всегда было однозначно отрицательным, несмотря на то что всякий, будучи потенциальной жертвой, боялся и избегал скальдахулителя. Иногда сочинение нида могло быть даже одобрено обществом, особенно в тех случаях, когда объектом хулительных стихов были чужаки, нарушившие права и интересы исландцев. Сочинитель нида, говоривший от имени большой группы людей или даже всей страны, пользовался огромным авторитетом, который способствовал усилению психологического эффекта, производимого нидом на жертву.

Примером нида, сочиненного от имени всей Исландии, служит так называемый Нид исландцев о Харальде Синезубом. История его сочинения рассказывается Снорри Стурлусоном в «Круге Земном» в «Саге об Олаве Трюггвасоне» (гл. 33), датированной 1220–1230 гг. Когда по приказу датского конунга Харальда Синезубого (ум. ок. 985 г.) его наместник Биргир захватил груз исландского корабля, потерпевшего крушение у берегов Дании, в Исландии на альтинге был принят закон: «сочинить по хулительной виле с носа» каждому жителю страны. Сохранилась лишь одна вила этого коллективного нида всех исландцев против Харальда и Биргира. Харальд отнесся к сочинению нида против него весьма серьезно и снарядил свой флот для похода в Исландию. Однако прежде чем напасть на Исландию, Харальд выслал на разведку колдуна, принявшего на себя обличье кита. Приблизившись к побережью Исландии, колдун увидел, что все горы и холмы полны духами-покровителями страны (*landvættir*), а когда он попытался проникнуть на берег, то столкнулся с огромным драконом, сопровождаемым змеями, жабами и ящерицами, затем с громадным орлом и множеством других птиц, потом с большущим быком, идущим во главе духов страны, и, наконец, с великаном с железной палицей, за которым шли другие страшилища. Так попытка Харальда напасть на Исландию не увенчалась успехом.

Дракон, орел, бык и великан, чьи образы возводятся обычно к териоморфным символам евангелистов, стали изображаться на гербе Исландии как ее хранители. Можно предположить, однако, что Снорри основывался на христианской символике в той же мере, что и на собственно скандинавской мифологии, изобилующей рассказами об огромных птицах, часто отождествляемых с *fylgja*, о быках-оборотнях и, наконец, о драконах, из которых более всего прославился Фафнир. Великан (*bergrisi*) – предводитель духов-покровителей страны – также упоминается и в «Книге о заселении страны», а Саксон Грамматик в «Деяниях Датчан» рассказывает о нападении на датчан духов, правящих страной (*a diis loci præsibus*¹⁹), во главе с великаном, вооруженным тяжелой дубинкой (очевидно, что *deus loci præsēs* – латинская калька древнеисландского слова *landvættir*).

О духах-покровителях страны, растревоженных нидом, уже шла речь в связи с рассказом об изгнании конунга Эйрика Эгилем Скаллаgrimссоном. Коллективный нид исландцев преследует ту же цель, что и нид Эгиля – изгнать чужака-конунга из пределов страны. В обоих случаях эта цель достигается идентичными средствами – мобилизацией духов-покровителей страны. Совпадает и причина сочинения ниды – незаконные действия конунга, захватившего чужую собственность.

Помимо указанных черт сходства, имеются и некоторые различия в обстоятельствах сочинения этих нидов. Нид Эгиля был его частным (и противозаконным) делом, в то время как стихи против Харальда Синезубого было решено сочинять «всеми исландцами», и это решение было принято на альтинге. Скорее всего на альтинге и были избраны представители нации, которые должны были сочинять нид. Упоминание в качестве сочинителей ниды «всех исландцев» (allir Íslendingar) едва ли может восприниматься буквально, хотя Snorri и говорит, что нужно было сочинить по «хулительной виле с носа» (níðvísu fyrir nef hvert). В этом загадочном утверждении вероятно обыгрывается обычай викингов, связанный с обложением побежденных данью «с носа» (ср., например, «Сагу об Инглингах», где сказано: «По всей Швеции люди платили Одину подать, по деньге с человека»²⁰). Харальд ожидал получить по монете «с носа» (penning fyrir nef hvert), однако исландцы заплатили ему дань иным образом.

В любом случае нид против Харальда ни в какой мере не сводился к дошедшей до нас строфе, в которой всё, и прежде всего ее содержание, говорит о том, что это отрывок из более длинного произведения. К сожалению, единственным ключом к пониманию этого ниды оказывается сама виса, так как прозаический комментарий саги (в отличие от рассказа о ниде Эгиля) не проливает свет на его смысл, а в той рукописи «Саги о Йомсвикингах», где также содержится рассказ о ниде исландцев против Харальда, приводится этот же фрагмент:

Þás sparn á mó marnar	Харальд сел на судно,
morðkunnr Haraldr sunnan,	Став конем хвостатым.
varð þá Vinða myrðir	Ворог ярый вендов
vax eitt, í ham faxes,	Воском там истаял.
en bergsalar Birgir	А под ним был Биргир
þöndum rækr í landi	В обличье кобылицы.
þat sá öld – í jöldu	Свидели воистину
óríkr fyrir líki	Вои таковое ²¹ .

(Skj. IB,166).

В этой строфе говорится, что Харальда, который называется «сведущим в убийствах» (morðkunnr) и «убийцей вендов» (Vinða myrðir), и Биргира, к

которому применены эпитеты «немогущественный» (óríkr) и «заслуживающий, чтобы высшие силы изгнали его из страны» (rækr þöndum bergsalar í landi), видели спаривающимися в виде жеребца и кобылы, что – согласно представлениям той эпохи – было наивысшим оскорблением.

В западнонорвежском «Законе Гулатинга» в главе о ниде говорится: «Никто не должен возводить напраслину (ýki) на другого или клевету (fjólmaeli). „Напраслиной“ (ýki) называется, если кто-то говорит о другом то, чего не может быть, не будет и не было: говорит, что он становится женщиной каждую девятую ночь, или что он родил ребенка, или называют его gylfin (волчица-оборотень). Он объявляется вне закона, если оказывается в этом виновным»²². Иллюстрацией этого положения закона является, например, тот эпизод в «Саге о Ньяле» (гл. 123), где Скарпхедин говорит Флоси: «...ты жена великана со Свиной горы и каждую девятую ночь он делает тебя женщиной»²³, после чего все попытки примирить враждующие стороны оказываются тщетными и (так как подобное обвинение навеки позорило не только того, на кого оно было направлено, но и весь его род) с обеих сторон гибнет много людей.

В «Законе Гулатинга» говорится далее: «Есть три выражения, признаваемые словесной хулой, за которую должна быть выплачена полная вира. Первое, если человек говорит о другом, что он родил ребенка. Вторая, если человек называет другого sannsorðinn (использованным в качестве женщины мужчиной). Третье, если человек сравнивает другого с кобылой, или называет его сукой, или сравнивает его с самкой любого вида животного»²⁴. В законе Фростатинга к главе, аналогичной приведенной выше, добавлено, что лишь половинная вира взимается с того, кто сравнивает мужчину с быком, жеребцом или другим животным мужского рода. Легко заметить, что все норвежские примеры строятся на антитезе: женское (животное) начало и мужское (человеческое) начало.

Эта антитеза прослеживается и во многих примерах подобных обвинений в сагах и прядях. Из «Пряди о Пивном капюшоне» ясно, например, что сравнение с кобылой – знак обвинения в трусости и женоподобии (Бродди говорит Эйольву: «ты так испугался, что превратился в кобылу»²⁵). В «Саге о Побратимах» сказано, что в ответ на вопрос конунга о том, почему Тормод убил многих людей, последний отвечает, что жители северной Гренландии сравнивали его с кобылой («они считали, что я ходил с мужчинами так же, как кобылы с жеребцами»²⁶).

Напомним, что эмблематичное сравнение с кобылой присутствует и в описании нида Эгиля против Эйрика и Гуннхильд. Лошадиная голова, насаженная на жердь, – это pars pro toto, метонимический прием, характерный для ритуала, своеобразный аналог кеннингам, где часть может легко заменить целое. Более подробное описание аналогичной роли лошади в инвективном ритуале воздвижения «нида-жерди» (nið-stöng) сохранилось в «Саге

о людях из Озерной Долины», где рассказывается о том, что Йокуль сначала вызывает на бой своего врага следующим образом:

...enda kom þú nú til hólmostefnunnar	...и приходи на место боя, если в тебе
ef þú hefir heldr manns hug en merar;	дух человека, а не кобылы; а если кто-
en ef nokkurir koma eigi,	то из нас не придет, тогда должен быть
þá skal þeim reisa níð	нид поднят против него с условием,
með þeim formála,	что он будет нидингом для всех лю-
at hann skal vera hvers manns níðingr	стей, и нигде не будет в обществе до-
ok vera hvergi í samlagi góðra manna,	стойных людей, и будет вызван на него
hafa goða gremi ok gríðníðings nafn ²⁷ .	гнев богов, и имя ему будет
	гриднидинг (=нарушитель соглашения).

Когда вызванный на поединок не является, Йокуль убивает кобылу и разрезает ей грудь; затем он берет деревянную жердь, вырезает человеческую голову наверху и наносит на жердь произнесенное им заклятие рунами. После этого он вставляет жердь в грудь кобылы и направляет голову лошади в сторону жилища отсутствующего.

Как и в описании нида Эгиля, перед нами пример считавшейся наиболее эффективной изобразительной магии, в которой культ лошади, генетически связанный с тотемизмом, играет важную роль. В описании действий, производимых с лошадьё, явственно прослеживаются следы культового расчленения тотема. Назначение всего, что совершается, вероятно состоит в том, чтобы обеспечить весьма существенную для ритуала адекватность действенной его части вербальному сопровождению: отсутствующего обвиняют в трусости и женоподобии трижды – начертанными рунами, устным закланием и всем тем, что называется níðstǫng (ср. obscenitatis apparatus у Саксона Грамматика²⁸).

В тексте заклания тот, в ком «дух кобылы, а не человека», называется «нидингом» – словом, производным от «нид», но охватывающим более широкую семантическую область. Судя по сагам, употребление слова «нидинг» всегда связано с выражением моральной оценки. Нидинг – это человек, заслуживающий презрения вне зависимости от того, рассматривалось ли совершенное им постыдное действие как преступление в юридическом смысле слова.

Так, человек, который предал своего благодетеля, считался «величайшим нидингом» (allmikill níðingr²⁹); человек, вероломно погубивший своего сородича, чтобы заполучить его жену, назывался «большой нидинг» (níðingr mikill³⁰). «Всем людям нидинг» (hvers manns níðingr) – говорили о человеке, который или не мог отомстить (в «Саге о Ньяле» Хильдигунн подстрекает Флоси на месть, угрожая, что он станет hvers manns níðingr³¹), или не осмеливался принять вызов на бой (в «Саге об Эгиле» Эгиль вызывает на бой Берганунда: «ты будешь всем людям нидинг, если не посмеешь явиться» – þú verðr hvers manns níðingr ef þú þorir eigi³²). Древний шведский язы-

ческий закон гласил, что тот, кто был оскорблен и вызвал своего обидчика, должен «выкрикнуть три крика нидинга»³³, если последний не явился лично. В шведском законе XIII в. (Hednalag) описан аналогичный ритуал, согласно которому в ответ на слова «ты не похож на мужчину и не мужчина по духу» оскорбленный должен был сказать: «Я такой же мужчина, как и ты», а потом вызвать противника на бой. Затем в законе говорится, что если оскорбленный человек не явится на бой, то «он становится тем, чем он был назван, и не может выступать свидетелем ни за мужчину, ни за женщину»³⁴. Таким образом, объект обвинения в женоподобии, вызываемый с помощью инвективного ритуала на бой, должен был или принять вызов, или стать нидингом и подвергнуться публичному ostracism, так как применение формулы оскорбления *hvers manns níðingr* автоматически означало необходимость решения спора силой оружия.

Несмотря на то что нидинг обозначает не только объект нида, основная цель нида безусловно состоит в превращении человека в нидинга – недостойного члена общества, подлежащего изоляции. Однако древесный нид с вырезанным на нем рунами заклятием и скальдический нид достигают этой цели разными средствами. Если эффективность заклинания зависит от точного и неизменного воспроизведения твердо и навечно установленной вербальной формы, а любое отклонение от нее осмысляется как деструктивное для всей магической деятельности, то нид принципиально не воспроизводим, он уникален и всегда импровизируется, что не противоречит его каноничности. Нид – это акт индивидуального сознательного творчества³⁵, направленного на форму и заключающегося в ее варьировании в рамках канона, в то время как заклинание исключает любое творчество, предполагая только соучастие, причем обычно коллективное.

В отличие от нида заклинание образуется не значением «логически и топически связанных идей, но выражений, подходящих одно к другому и образующих целое в соответствии с тем, что может быть названо магическим образом мысли или, возможно более правильно, магическим образом выражения, метания слов в цель»³⁶. Заклинание не содержит ни сведений о поступках персонажей, ни моральной оценки, оно тождественно проклятию: и то, и другое есть синоним смерти. Заклинание – лишь вербальная часть магического ритуала, с которым, вероятно, генетически связан и нид. Отсутствие словесного воплощения обвинения в немужественности, трусости, выполнения женских функций, составляющего (как будет показано ниже) своеобразный инвариант ситуации, описываемой в ниде, компенсируется изобразительной магией («хулительной жердью» – *níðstǫng*), эмблематично выражающей то же обвинение.

Ничто в заклинании и сопровождающей его деятельности не асеманлично, каждый жест, слово, звуковой комплекс характеризуется смысловой

полноценностью. Слова в заклинании варьируют, аллитерируют, рифмуют определенный звуковой и одновременно смысловой комплекс. Звуковые приемы, использующиеся в заклинании (ассонансы, консонансы, рифмы, аллитерации), предельно семантизированы, они усиливают магическую ответственность слов и превращают заклинания в аналог гибели, но не в поэзию.

В скальдическом ниде использование тех же звуковых приемов функционально противоположно: аллитерации и рифмы отмечают семантически наименее ценные, часто служебные, слова, что усиливает разобщенность смысловых и стиховых структур. Таким образом, в ниде содержание оказывается в известной мере скрытым и предполагает необходимость разгадывания. При этом содержание нида вполне дискурсивно: в нем рассказывается об определенных поступках персонажей, приводятся их имена (нередко в виде кеннингов, что вновь диктует потребность в расшифровке), включается элемент моральной оценки – осмеяние.

Преображение заклинаний в поэзию совершается скальдами в ниде, а эддическим стихом – в строфах так называемого гальдралага (древнеисланд. *galdralag* от *galdrar* – «заклинания», *lag* – «размер»). Повышенная звуковая организованность гальдралага по сравнению с остальными эддическими размерами (ср., например, знаменитое проклятье Герд из «Поездки Скирнира»:

<i>hvé ek fyrbýð,</i>	<i>hvé ek fyrbanna</i>	Запрет налагаю,	заклятье кладу
<i>manna glaum maní,</i>			на девы утечи,
<i>manna nyt maní!</i>			на девичьи улады!

<i>þik geð grípi,</i>	(Skm. 34)	От похоти сохни,
<i>þítt morn morni!</i>		зачахни от хвори! ³⁷

(Skm. 31)

где каждый ударный слог принимает участие в аллитерации или в рифме) сближает его как с заклинаниями, так и со скальдическим нидам. С точки зрения формальной организации гальдралаг как бы образует промежуточную ступень в звуковом строении этих жанров, предвосхищая основную метрическую инновацию скальдов – усиление конца строки канонизированной рифмой, однако достигая этого не формализованным звуковым повтором, но предельно семантизированным лексемным тождеством.

Приведенные примеры гальдралага идентичны заклинанию и нидам функционально, т. е. своей действенностью (Скирнир немедленно добивается от Герд всего, что хочет), и семантически (как и в заклинаниях, отсутствует дискурсивность, но, как и в нидах, присутствуют нарушения табу).

Характер табу, нарушаемых в нидах, могут прояснить скандинавские законы. Так, в главе древнеисландского свода законов «Серый гусь», соответствующей цитированному выше отрывку из законов Гулатинга и посвящен-

ной ниду, говорится: «Если человек возводит напраслину (yki) на другого, он объявляется вне закона. Он возводит напраслину, если говорит о другом человеке или его имуществе то, что не может быть правдой, и делает это для его поношения. Если человек делает нид о ком-то, то он объявляется вне закона. Есть три слова <...> за которые следует объявление вне закона. Если человек назовет другого *ragr*, *stroðinn* или *sogðinn*, то это устное оскорбление, за которое должна быть выплачена полная вира. Человек имеет право убить за эти три слова по истечении того же срока, что он может убить из-за женщины, в обоих случаях до следующего альтинга. Тот, кто произнес эти слова, лишается неприкосновенности перед людьми, которые сопровождают того человека, о котором были сказаны эти слова»³⁸. Право отомстить, признаваемое за жертвой словесного оскорбления, нехарактерно для исландских законов. Оно приравнивает рассмотренное оскорбление к убийству, право аналогичной мести за которое также признавалось за сородичами убитого.

Три ключевых слова, выделенные в древнеисландском своде законов как наиболее оскорбительные для чести, принадлежат к одной семантической сфере, причем наиболее общее значение и частое употребление в ситуациях, связанных с нидом, имеет слово *ragr* (фонетический вариант с метатезой, типичной для табуированных слов, – *argr*). Одно из самых ранних использований этого слова зафиксировано в рунических надписях VII в. на камнях, стоящих у деревни Бьёркеторп и на поле Стентофтен (Блекинге, Швеция). Надписи включают слово *ArAgeu* и представляют собой, по-видимому, угрозу, что всякий, потревоживший камень, будет обвинен в извращенности: «Да будет тот во власти беспокойства и беспутства, кто это разрушит»³⁹.

Получить точное представление об ассоциативной сфере прилагательного *ragr/argr* дает возможность «Сага о Хитром Рэве», причисляемая к наиболее поздним сагам об исландцах (XIV в.). В ней Торгильс рассказывает своим сыновьям: «Плохо говорить о таком, и вся Гренландия будет краснеть, услышав о Рэве. Когда он только сюда приехал, я увидел, что большой позор будет навлечен на Гренландию. Я мало имел с ним дел потому, что когда я был в Исландии, он был не таким по природе, как другие мужчины. Он был женщиной каждую девятую ночь и нуждался в мужчине, и поэтому его называли *Refr inn ragi* и рассказывали саги о его невероятных повадках. Теперь же я хочу, чтобы вы не имели с ним дела»⁴⁰. Далее вся сага посвящена описанию серии убийств, совершаемых Рэвом с целью доказать, что он не заслуживает прозвища «*ragr*», трудно переводимого одним словом, так как оно включает целый комплекс значений, связанных с женоподобием.

Так, это прилагательное (и однокоренное существительное *ergi*) могло значить «сведущий в особого рода колдовстве». В «Саге об Инглингах» (гл. 7) говорится, что помимо искусства заклинаний (*galdr*) Один владел и колдовством (*seiðr*), с помощью которого он мог «причинять людям болезнь,

несчастье или смерть, а также отнимать у людей ум и силу и передавать их другим». Оно сопровождалось такой сильной *ergí*, что «мужам считалось зазорным заниматься этим колдовством, так что ему обучались жрицы»⁴¹. Вероятно, что колдовство, известное Одину (*seiðr*⁴²), предполагало способность менять не только обличье, но и пол, и было, как любой языческий обряд (в том числе и воздвижение нид-жерди), запрещено в христианизированной Исландии.

Производным от первых двух представляется третье значение прилагательного *ragr/argr* – «трусливый, немужественный», особенно часто используемое в подстрекательствах (*frýja*). Так, в «Саге о Храфнкеле» служанка подстрекает Храфнкеля к мести пословицей: *Svá ergisk hvert sem eldisk* – «так становится *argr* всякий, кто стареет»⁴³, после чего Храфнкель убивает тех, кому согласно древнескандинавскому кодексу чести ему надлежит отомстить.

В эддической поэзии рассматриваемое прилагательное многозначно – в его употреблении просвечивает весь указанный комплекс значений. В «Песни о Трюме» Хеймдалль предлагает Тору переодеться в женское платье и притвориться невестой великана Трюма для того, чтобы вернуть украденный молот. Тор возражает:

«Mik muno æsir	«Меня назовут
argan kalla,	женовидным асы,
ef ek bindaz læt	если наряд я
brúðar líni!»	брачный надену».

(Frk. 17)

В «Перебранке Локи» Тор называет Локи *gog vættr* – «женоподобное, извращенное, трусливое существо», а Один обвиняет Локи в том, что он:

«...áttá vetr vartu fyr iǫrð neðan	«...под землей сидел восемь зим,
kýr mólkandi ok kona,	доил там коров,
ok hefir þú þar börn borit,	рожал там детей,
ok hugða ek þat args aðal.»	ты – муж женовидный.»

(Ls. 23).

Локи же отвечает Одину:

«En þik síða kóðo Sámseyo í,	«А ты, я слышал, на острове Самсей
ok draptu á vétt sem vǫlor;	бил в барабан,
vitka líki fórtu verþjóð yfir,	среди людей колдовал, как делают ведьмы –
ok hugða ek þat args aðal.»	ты – муж женовидный.»

(Ls. 24).

Шаманские устремления Одина (в тексте «Эдды» речь идет, конечно, не о барабане, а о бубне), тесно связанные с его «протеическим» даром (см. цитированный выше отрывок из «Саги об Инглингах»), так же делают его заслуживающим эпитета *argr/gagr*, как и способность к перемене пола – Локи.

Нужно отметить, что ссылки на откровенно непристойное поведение не встречаются в древнескандинавской литературе ни в одном жанре, кроме перебранки (примером которой являются приведенные эддические тексты) и нида. Так как наличие подобных ссылок – не единственная черта сходства между двумя жанрами (что дало основание Э. Нурену назвать примеры, аналогичные приведенным выше, «строфами нида, перенесенными в сферу эпоса и мифа»⁴⁴), уместно поставить вопрос об их соотношении.

«Перебранка» (*senna*) как название жанра появилась под влиянием эддической «Перебранки Локи» («*Lokasenna*»), представляющей собой поэтическое состязание персонажей в поношении друг друга. Примеры подобных состязаний имеются как в других эддических песнях («Песнь о Харбарде», «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»), так и во многих сагах и прядях («Сага о Ньяле»: Скарпхедин и хёвдинги – гл. 119–120; «Прядь о Пивном капюшоне»: Бродди и хёвдинги – гл. 3–4; «Сага об Эгиле»: Эгиль и Альвар – гл. 44). По содержанию поношение и в перебранке и в ниде достаточно стереотипно и обычно сводится к обвинениям в нарушении нравственных запретов: проявление трусости и *ergi*, невыполнение долга чести – неспособность отомстить, а также в нарушении алиментарных табу – пожирание трупов, питье урины и пр.

Однако в отличие от нида, содержащего только хулу, в перебранке момент самовозвеличивания не менее важен, чем уничижение противника, поэтому похвальба и поношение представлены в ней в варьирующихся пропорциях. В тесно связанном в синхронии с перебранкой словесном состязании, называемом в сагах «сравнением мужей» (*mannjafnaðr*), классическим примером которого является диалог Эйстейна и Сигурда в «Саге о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. 21), похвальба доминирует над хулой, деградация оппонента тем самым как бы выносится в пресуппозицию. Структурно это отражено в контрасте личных местоимений «я» – «ты»: «что делал ты, когда я...» (ср. приведенный пример из «Перебранки Локи»). Цель «сравнения мужей» состоит в провозглашении и аргументации каждым из оппонентов собственного превосходства и в посягательстве на престиж собеседника, что тактически осуществляется оспариванием равенства. В отличие от нида, всегда оскорбляющего высшего по социальному статусу (обычно конунга), равенство оппонентов (физическое, нравственное, включающее и вербальную деятельность, генетическое, социальное и пр.) является необходимым исходным условием этого жанра.

Само поношение в «сравнении мужей» и перебранке представлено иначе, чем в ниде. Если в ниде обвинение подчеркнуто неправдоподобно, то в

перебранке (и в «сравнении мужей») оно обычно основывается на «предварительном инциденте» – определенном событии из жизни оппонентов, снабженном детальной информацией о месте, длительности, именах других участников.

Наиболее характерная черта перебранок состоит в том, что оспаривается не истинность «предварительного инцидента», а только его интерпретация. Тем самым снимается вопрос, преимущественно обсуждавшийся в исследованиях этого жанра, о том, заключена ли во взаимообвинениях оппонентов доля истины. Вне зависимости от того, как он решается, т. е. признаются ли справедливыми взаимные оскорбления (сцена перебранки тогда рассматривается как источник сведений о предыстории сюжета и его основное событийное ядро)⁴⁵ или, напротив, вся сцена трактуется как не имеющее отношения к действительности развлекательное отступление, дающее представление об особенностях германского этикета⁴⁶, торжествует в перебранке не истина, а искусство вербальной хулы и похвальбы. Победа в споре зависит от того, насколько удачно одному из оппонентов удастся создать наилучшую из возможных версий определенных событий (хула) и наилучшую из возможных интерпретаций тех же событий (похвальба).

Перебранка, как и нид, происходит публично, но в отличие от последнего – обычно на пирах, и часто помимо состязания в искусстве поношения включает испытание винопитием. Так, в перебранке, описанной в «Саге об Оде Стреле», каждый из состязающихся должен выпить полный рог вина перед тем, как сказать очередную хулительную строфу⁴⁷. Об осмыслении состязания в поношении и похвальбе как пиршественного увеселительного обычая свидетельствует «Сага о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. 21), где Эйстейн конунг говорит: «Что-то молчат люди. А ведь за пивом принято веселиться. Надо нам затеять какую-нибудь забаву. Тогда люди развеселятся... За пивом часто бывало в обычае, что люди выбирали себе кого-либо для сравнения с ним. Пусть и тут будет так»⁴⁸.

Ситуация пира связывает перебранку с праздничными действиями, что позволяет провести аналогию с обычаями устраивать словесные состязания в поношении в других культурных традициях, некоторые из которых, дожившие до наших дней («барабанные состязания» у эскимосов, «дюжины» у американских негров, состязания в хуле у индейцев юго-восточной Аляски и северной Америки, у западноафриканских племен ашанти и др.), подробно описаны⁴⁹. Роль этих ритуалов в находящихся на разных стадиях развития современных обществах, где они, без сомнения, включены в реальную социальную практику, может быть уподоблена функции интересующих нас жанров в культуре, недоступной непосредственному наблюдению. Изначальная цель таких состязаний во всех традициях состояла в том, чтобы обнаружить и изгнать зло и восстановить мир в коллективе.

Реликты очистительных ритуалов (в которых нравственное очищение сопровождается физическим – опьянением, вкушением) заметны и в скандинавской перебранке, дающей вербализированное воплощение агрессивности и заменяющей действенный поединок словесным. Уместно отметить, что родство перебранки с битвой отражается в кеннингах, где последняя называется «перебранкой мечей (sverða senna)»; наоборот, в перебранке о словах говорится с помощью тех же «военных» глаголов, что и об оружии: «биться словами» (ogðom bregðask, ННІ. 45,6) и «сражаться словами» (sakask ságuðom, Ls. 5,3). О том, что перебранка была вербальным эквивалентом битвы, свидетельствует не только употребление метафорических выражений, но и вполне ритуальная реакция на поношение ее участников. Мирное окончание состязания в поношении описывается, например, в уже упоминавшейся «Саге о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. 21): «После этого они оба замолчали, и оба были в большом гневе <...> видно было, что каждый из них хотел выдвинуться вперед и превзойти другого. Но мир между ними сохранялся до самой их смерти»⁵⁰. В других сагах, а также в «Эдде» словесные перебранки, как правило, не играют роль прелюдий к насилию, ибо устраняют конфликт с помощью ритуала, что отличает их от нида, означающего начало смертельной вражды и делающего примирение невозможным.

Если в ниде актуализируется его генетическое родство с магией, то перебранка происхождением названия (древнеисланд. существительное senna – «перебранка» возводится к прилагательному sannr – «истинный») связана с правом. Предполагается, что в диахронии она соотносится со словесной тяжбой, имеющей цель доказать одним лицом виновность другого, а связанный с ней обычай «сравнения мужей» (mannjafnaðr) восходит к процедуре, устанавливающей сумму возмещения за убитых сородичей. Естественно поэтому, что в отличие от нида, чья магическая действенность определяется его искусной замысловатой (скальдической) формой, перебранка и «сравнение мужей» к форме индифферентны: примеры их мы находим и в прозе – в сагах и прядях, и в эддической поэзии, т. е. в тех типах памятников, где господствует неосознанное авторство. Следовательно, эволюция этих жанров совершается в условиях неизменных отношений формы и содержания.

К автоматизму в них тяготеют оба плана – выражения и содержания: заданности первого, на вербальном уровне воплощенной в прямом повторении, или зеркальном отражении основных речевых структур (ср. veitstu Ls. 4, 5, 23, 27, 43, 51 etc. – þegi þú Ls. 17, 20, 22, 26, 30, 34, 40, 46 etc.) соответствует мотивированность второго, связанная не только с клишированностью содержания обвинений и насмешек, но и, условно говоря, с их асемантичностью (заявления, оскорбительные по смыслу, ни говорящим, ни слушающим как таковые не воспринимаются). В сущности, в обоих типах перебранки лишь создается иллюзия спора, так как большинство аргументов противников име-

ют вполне риторический характер: их нельзя ни опровергнуть, ни защитить, ибо они выражают различные точки зрения на предмет спора. Освобождение от смысловой нагруженности укрепляет синтагматические связи. Ритуальный вызов на вербальный поединок сопровождается строго детерминированной последовательностью обвинений и контробвинений (возможные вариации основной структуры: заявление–отрицание–вопрос–переформулировка–утверждение иррелевантности заявления – сохраняют неизменной базовую модель⁵¹), в которой пропустить очередь и не ответить оппоненту значит признать себя побежденным. Как правило, победу в споре и, следовательно, его окончание, обеспечивает употребление формулы или пословицы, иначе говоря, автокоммуникационный текст-штамп⁵². Очевидно, такой текст-клише выступал здесь в функции своего рода культурного символа, отсылающего к коллективной памяти и к разделяемому всей культурной общностью знанию. С его помощью победитель раз и навсегда оправдывал свое поведение и утверждал превосходство, апеллируя к тому набору культурных норм, которые изначально полагались как истинные всеми членами социального коллектива. Таким образом, и перебранка, и «сравнение мужей» оказываются жанрами, всецело ориентированными на исполнение освященного традицией канона.

Напротив, абсолютизация формы в ниде и разобщение отдельных ее уровней, стиховых и языковых, является следствием того скачка к индивидуальному авторству, который совершает скальдическая поэзия. Если нид предполагает личное мастерство сочинения и исполнения, а также существование определенного реального лица, на которое направлены хула и осмеяние (направленный смех), то перебранка, носившая в генезисе ритуально-безличный характер, представляет собой смех ненаправленный (с чем, вероятно, связано и отсутствие ограничений, накладываемых на число ее участников). Представляется справедливым мнение М.И. Стеблин-Каменского о том, что смысл инсценировок взаимного поношения состоит не столько в разоблачении тех, кто поносит друг друга, сколько в увеселении присутствующих; «ненаправленный смех заключается, таким образом, в данном случае в том, что инсценируется направленный смех»⁵³. Именно поэтому поношение в перебранке смешит, а осмеяние в ниде устрашает. Различную роль играет здесь воспроизведение моментов антиповедения: в перебранке оно связано с выражением ритуально-бытового комизма, восходящего к срамословию культов плодородия, в ниде оно символизирует максимальную дискредитацию того, против кого направлен нид, и превращает его в социально отверженного.

Нарушение табу играет в ниде столь важную роль, что рассматривается в качестве его дифференциального признака в наиболее известном и принятом в литературе определении, данном шведским ученым Эриком Нуреном:

«Нид – это словесная хула в том смысле, в каком она определяется в древнескандинавских законах, предполагающая обвинение в *ergi*, т. е. что осмеиваемое лицо является *argr* или *ragr*, предаваясь противоестественной сексуальной практике, такой как скотоложество и пассивный гомосексуализм»⁵⁴. Несмотря на то что это определение, с одной стороны, неоправданно расширяет границы жанра (обвинение, о котором говорит Э. Нурен, не является, как было показано выше, исключительным свойством ниды), а с другой стороны, сужает их (в ниде нарушаются и другие табу, например, связанные с оборотничеством: трансформируется грань, отделяющая человека от животного, человека от сверхъестественного существа), оно тем не менее оказывается справедливым для так называемых нидов против епископов. Рассмотрим в качестве примера нид против епископа Фридрека и Торвальда Кодранссона, сохранившийся в «Саге о крещении» (вторая половина XIII в.) и в «Пряди о Торвальде Бывалом» (XIV в.).

Ситуация сочинения ниды описывается в саге и пряди сходным образом. Исландец Торвальд Кодранссон был обращен в христианство саксонским епископом Фридрексом, после чего оба они стали проповедовать христианство и с этой целью появились на тинге. Язычники, желая унижить миссионеров, поручили скальдам «составить против них нид (*yrkja níð um þá*)»⁵⁵. Сохранился лишь следующий его фрагмент:

Hefr börn borit	Родил детей
byskup níu,	епископ девять,
þeira's allra	всем им
Þórvaldr faðir ⁵⁶	Торвальд отец.

(Skj. IB,168,6).

Далее в пряди говорится: *Fugir níð þat vá Þorvaldr II menn*⁵⁷ – «после ниды Торвальд убил двух человек». Удивленный мгновенной и кровавой мстостью, епископ спрашивает Торвальда, почему он убил этих людей. Торвальд отвечает: «Я не стерпел, что они назвали нас *ragir*» – *ek þolða eigi, er þeir kǫlluðu okkr raga*⁵⁸ (в «Саге о крещении» – «потому, что они сказали, что мы имели детей вместе» – «*því at þeir sögðu okkr eiga börn saman*»⁵⁹). Тогда епископ по-другому объясняет эту вису Торвальду и, используя многозначность глагола *bera* в исландском («рождать» и «приносить»), представляет ее содержание вполне невинным: Торвальд – крестный отец тех детей, которых епископ принес для крещения. Свое увещание епископ заканчивает словами: «Христианин не должен искать мести, даже если его гнусно бесчестят, он должен ради Господа выносить обман и обиды»⁶⁰.

Прозаический текст «Саги о крещении» и «Пряди о Торвальде» дает важные дополнительные сведения об обстоятельствах сочинения ниды. Судя по одной из рукописей пряди (входящей в «Книгу с Плоского острова»), в

которой говорится, что Торвальд «убил двоих *из тех*, кто сказал эти слова» (hann dráp II af þeim er kvæddit höfðu ort⁶¹), можно предположить, что мы вновь имеем дело с коллективным нидом. Как и в случае «Нида исландцев о Харальде Синезубом», коллективность сочинения была, вероятно, вызвана не только стремлением уберечь скальдов от кровавой мести и юридического преследования, но и придать ниду максимальную действенность: Фридрек и Торвальд, очевидно, представлялись исландцам опасными нарушителями социальной безопасности – нидингами. И в саге, и в пряди рассказывается, что негодование исландцев было вызвано призывами епископа и Торвальда не посещать капищ и уничтожать изображения языческих богов. Непосредственным поводом для сочинения нида послужило подстрекательское выступление на альтинге некоего Хедина Торбьярнарсона, после которого Фридрек и Торвальд стали объектами открытого преследования исландцев. Они были побиты камнями и изгнаны с тинга на Хегранесе толпой язычников, призывающих гнев богов на головы миссионеров. Из «Пряди о Торвальде» ясно, что Фридрек воспринимает свое изгнание с тинга как исполнение давнего сна его матери, которой приснилось, что на голове у ее сына росла волчья шерсть, «а теперь он и Торвальд объявлены заслуживающими изгнания и изгнаны (gækið ok reknir) подобно страшным волкам»⁶². Упоминание «волка» здесь не случайно: человек, объявленный вне закона, считался оборотнем, волком (vargr) – изгнанным из общества людей.

Принадлежность к хтоническим существам тесно ассоциировалась в скандинавской мифологии со способностью менять пол и обличье (ergi). В «Первой Песни о Хельги Убийце Хундинга» Синфьётли утверждает, что Гудмунд является матерью девятерых волков:

«Nío átto vit	«Девять волков
á nési Ságo	на мысе Саго
úlfa alna,	мы с тобой вывели, –
ek var einn faðir!»	был я отцом им!»

(НН I,39)

Говоря, что потомки Гудмунда – волки, Синфьётли обвиняет его не только в женоподобии, но и в оборотничестве, в принадлежности к хтоническому миру (ср. в мифологии образ великанши, живущей на востоке от Мидгарда и порождающей волков, которые в «Прорицании вэльвы» названы Fenris kindir – «дети Фенрира»).

Приведенный отрывок из «Старшей Эдды» интересен главным образом своей формальной и семантической близостью ниду против Фридрека и Торвальда. Почти полная идентичность содержания обоих текстов – обвинение в деторождении (причем совпадает даже количество упоминаемых отпрысков – сакральное число девять), подразумевающее способность к перемене

пола и, следовательно, к оборотничеству, нарушается единственным различием в описываемых ситуациях. В то время как Синфьётли не только признает, но и похвалится своим отцовством, Торвальд в ответ на подозрение его в отцовстве убивает двух человек. Это различие связано с тем, что эддический пример принадлежит к жанру перебранки, в которой похвальба не менее важна, чем хула, и, вероятно, объясняется несоответствием героико-мифологической этики эддических песней героико-реалистической этике саг.

Существенными представляются также черты формального сходства двух текстов. Приведенный отрывок из «Первой Песни о Хельги Убийце Хундинга» сочинен в одном из эддических размеров – форнюрдислаге: две краткие строки, содержащие два главно-ударных слога и варьирующееся число безударных слогов, объединяются аллитерацией в долгую строку. Сохранились свидетельства того, что эддическая поэзия не воспринималась современниками как настоящая поэзия. Это тем более существенно для такого скальдического жанра, как нид, формальной организации которого придавалось особое значение, так как она была залогом его действенности. Нид против Фридрека и Торвальда был сочинен скальдами, как об этом не раз говорится и в «Пряди о Торвальде», и в «Саге о крещении»; следовательно, логично было бы ожидать присутствия там всех характерных черт скальдической поэзии. Однако вопреки ожиданиям, мы не находим в нем ни одного признака скальдического стиля: отсутствуют внутренние рифмы (хендинги), счет слогов (варьируются трехсложные и пятисложные строки), кеннинги и тмесис.

Формальная организация хулительной полустрофы против Фридрека и Торвальда имеет ярко выраженное сходство не просто с эддическим стихом, но конкретно с цитированным отрывком из «Первой Песни о Хельги Убийце Хундинга». В обоих случаях полустрофы заканчиваются словом «faðir», совпадает и размер (форнюрдислаг) и схема аллитерационных повторов (1–2–3 и 1–3), используются типологически родственные рифмоиды: обогащающие аллитерацию внутрестиховые корневые созвучия, опирающиеся на этимологическое родство объединяемых слов (bǫgn : bogit), и немотивированные (úlfa : alna; þeiga : Þórvaldr), а также суффиксально-флективные созвучия (þeiga : allra).

Попытка объяснить это удивительное сходство связана с некоторыми обстоятельствами сочинения «Пряди о Торвальде» и «Саги о крещении». Предполагается, что источником обеих послужило латинское описание жизни и гибели Олава Трюггвасона, составленное около 1200 г. Гуннлаугом Лейфссоном – монахом из бенедиктинской общины в Тингейрар († 1218 г.) и позднее утерянное. Вероятно, история сочинения ниды против миссионеров заинтересовала Гуннлауга и была избрана им в качестве предмета описания неслучайно. Экстремальные обстоятельства сочинения ниды и типичная ответная реакция его жертв, несовместимая с христианским образом мысли,

давали возможность убедительно показать превосходство смирения и терпимости епископа над стремлением к самоутверждению и самооправданию Торвальда.

Наличие латинского оригинала, создающее дополнительные трудности в передаче стихотворных текстов, было отмечено П. Сёренсеном⁶³, впервые высказавшим сомнение (не нашедшее поддержку у других исследователей) в подлинности текста нида. П. Сёренсен предположил, что содержание стихотворного нида было передано Гуннлаугом на латыни, а в саге, записанной спустя столетие, этот латинский текст был вновь переведен на исландский. Эта гипотеза подтверждается приведенными выше данными о формальных и смысловых особенностях хулительной полустрофы против Фридрека и Торвальда. Если ее текст был вновь реконструирован или переведен на исландский, то за образец мог быть взят отрывок из «Старшей Эдды» сходного содержания. Стереотипность обвинения – своеобразная формула нида, содержащаяся в «Первой Песни о Хельги Убийце Хундинга», объясняет, почему именно она была избрана в качестве модели. Становится понятным в этом случае и наличие черт формального сходства между рассматриваемыми текстами, и различие в реакции действующих лиц: при трансформации фрагмента перебранки в нид исчез мотив похвальбы. Таким образом, хулительная полустрофа о Фридреке и Торвальде лишь передает средствами эддического стиха содержание не сохранившегося скальдического нида; при этом утрачивается главное в ниде – магическая действенность его формы. Можно лишь догадываться о том, каким именно был этот утерянный нид. Прозаический комментарий саги, содержащий ссылку на возможность его двоякого понимания (ср. пристойное толкование его епископом), позволяет предположить, что это мог быть скрытый нид, рассчитанный на два варианта восприятия: явный и тайный, превращающий полустрофу в нид.

Не сохранились и другие ниды против священников, хотя во многих сагах («Круг Земной»: «Сага об Олаве Трюггвасоне», «Сага о крещении», «Сага о Ньяле», «Книга о заселении страны») упоминается о том, что такие ниды сочинялись. Саги называют имена их авторов – Торвальд Хворый и Ветрлиди Скальд и рассказывают, как те, против кого были направлены ниды, – священник Тангбранд и Гудлейв (действовавшие в отличие от епископа Фридрека вопреки правилам христианской морали), жестоко отомстили за свою честь, убив обоих скальдов. Об убийстве Ветрлиди сложена виса⁶⁴ (автор ее неизвестен), крайне замысловатая и трудная для понимания; еще более сложную для толкования вису⁶⁵ сказал сам Торвальд Хворый перед тем, как был убит Тангбрандом и Гудлейвом.

Современными исследователями предпринимались попытки реконструировать тексты утраченных нидов на основании этих вис. Самоочевидно, что используя материал произведений, сочиненных по другому поводу, было

бы странно надеяться на возможность восстановить сколько-нибудь связанные тексты нидов. Однако некоторое представление о характере обвинений, предъявленных миссионерам скальдами, они, вероятно, все-таки могут дать. В висе Торвальда («Сага о Ньяле», гл. 102) один из миссионеров назван *argr* (значение этого слова проясняет определение нида, данное Э. Нуреном) и *godvargr* «волк богов», т. е. «тот, кто ведет себя как волк по отношению к богам» или «тот, кто заслуживает, чтобы боги обошлись с ним, как с волком (*vargr*)», т. е. «заслуживающий объявления вне закона». Последнее толкование, предложенное Б. Алмквистом⁶⁶, подкрепляется и использованием глагола *reka* или *reka fugir* «изгонять» (из человеческого общества; ср. нид против Фридрека и Торвальда) – наказание, которому подвергаются нидинги; а также употребленным применительно к тому же лицу словосочетанием *gigna við goðn* – «меряться силой с богами» (речь здесь идет о тех же загадочных сверхъестественных властителях *goðn*, которые вызываются и в ниде Эгиля Скаллаgrimссона). Таким образом, можно предположить, что утраченный нид содержал известные и по другим примерам мотивы и преследовал общую с ними цель – изгнание из страны, исключение из общества людей.

Поразительно, что вера в действенность нидов не осталась неоправданной и в этом случае. В гл. 103 «Саги о Ньяле», следующей за той, в которой приводится хулительная виса Торвальда, говорится, что Тангбранд и Гудлейв уплыли из Исландии в Норвегию, и там «Тангбранд рассказал конунгу Олаву о всем том зле, которое ему причинили исландцы. Он сказал, что они так сведущи в колдовстве, что земля разверзлась под его конем и поглотила коня»⁶⁷. Однако Тангбранд остался невредим, ибо крест и молитва оказались сильнее языческой магии и вновь явили превосходство истинной веры.

Едва ли нуждается в объяснениях причина, по которой до нас не дошло ни одного примера нидов против миссионеров. Известно, что саги записывались в эпоху торжества христианства над язычеством. Наиболее полной эта победа была в сфере ритуальной (с которой генетически связан нид), что объясняет особенную нетерпимость миссионеров ко всем культовым проявлениям язычества и создает условия, в которых подобные тексты не могут сохраниться. Скрытый нид (каким, вероятно, были стихи против Фридрека и Торвальда) имел в этой ситуации больше шансов уцелеть, так как мог быть воспринят не только как текст с символическими коннотациями, характерными для этого жанра, но и в буквальном и довольно безобидном смысле.

В таких случаях «двусмысленность» нида, возможно, была вызвана насущными потребностями словесного табуирования. Как следствие юридически предусмотренной кары за нид развивалась специальная техника сочинения хулительных стихов, позволяющая избежать или смягчить наказание. Приемы скальдической техники, непосредственно направленные на сокры-

тие смысла (например, тмесис и в особенности некоторые способы обозначения, о которых см. ниже), делали возможными практически любые соотношения между означающим и означаемым.

Сами скальды прекрасно сознавали скрытые возможности скальдического мастерства. В «Саге о Греттире» Хавлиди, желая восстановить мир между корабельщиками и Греттиром, все время сочиняющим о них хулительные стишки (kviðlingar), один из которых приводится в саге:

Happ's ef hér skal kropna	Хорошо, если бы скрючило
hverr fingr á kygpingum	каждый палец у этих калек,

(Skj. IB,288,2).

просит Греттира сложить о нем хулительную вису: «Сказать можно так, что виса окажется лучше, если к ней прислушаться, хотя на первый взгляд она может показаться совсем нехорошей»⁶⁸. После чего Греттир сочиняет вису о Хавлиди, также рассчитанную на два уровня восприятия: по форме – это хула (и так ее воспринимают корабельщики), но по содержанию и по оказываемому действию – это хвала, но это ясно лишь посвященным – Греттиру и Хавлиди. Сказанная Греттиром виса производит действие, характерное для хвалебных вис, – восстанавливает мир среди ссорящихся.

Становится понятным и парадоксальное на первый взгляд утверждение из древнеисландского кодекса законов «Серый гусь»: «Никто не должен сочинять ни хвалу, ни хулу о другом»⁶⁹, никоим образом не накладывающее запрет на панегирическую поэзию. Смысл этого утверждения проясняет дополнение, содержащееся в другой рукописи того же свода законов (Konungsbók, гл. 238), где говорится, что за сочинение одной строфы о другом человеке надлежит заплатить выкуп в три марки, за несколько строф сочинитель подвергается изгнанию, а еще худшее наказание – объявление вне закона – следует за полустрофу, проклинающую или унижающую, «или хвалу, которую сочиняют, чтобы опозорить» (eða lof þat er hann yrkir til háðungar).

Другая рукопись «Серого гуся» (Staðarhólsbók) содержит еще более подробные сведения о «хвале-хуле»: «Полной неправдой считается, если человек говорит о другом то, что не может привести к добру. И должно каждое слово быть, как оно сказано, и не должно быть так, как говорится в скальдическом искусстве. Полуправда есть то слово, которое может быть понято и как доброе, и как дурное»⁷⁰. Непосредственно за этими текстами в обеих рукописях следуют подробные главы о поэзии «Um skáldskap» (Konungsbók, гл. 238; Staðarhólsbók, гл. 377).

Подобные утверждения в несколько перефразированном варианте сохраняются и в более позднем сборнике исландских законов (Jonsbók, 1281 г.): «Так должно каждое слово быть, как оно сказано. Никто не должен говорить так, как в скальдическом искусстве, и нельзя обвинять человека в том слове,

которое может привести как к добру, так и ко злу»⁷¹. Подобные юридические попытки подавить поэтическую многосмысленность говорят о популярности скрытых нидов и в более позднюю эпоху.

Есть основания предполагать, что именно скрытый нид был сочинен в середине XIV в. августинским монахом Эйстейном Асгримссоном, автором католической драпы «Лилия» – самого знаменитого произведения позднего Средневековья в Исландии. О ниде Эйстейна единственный раз упоминается в «Анналах Олдаверья» (компиляция второй половины XIV в.) в повествовании о событиях 1357 г., где говорится, что Эйстейн создал свою великую поэму «Лилия» в знак покаяния в сочинении ниды против епископа Гюрда. Никакого стихотворного текста при этом, разумеется, не приводится, и можно было бы только гадать, каким он мог быть, если бы не стихотворный фрагмент в так называемых «Епископских анналах» (нач. XVII в.). В этой компиляции Йоуна Эгильссона об исландских епископах⁷² рассказывается о ссоре между Эйстейном и Гюрдом, в пылу которой первый называет последнего «сыном кобылы» (*fast Gyrður merarson*), после чего они обмениваются следующими двустушиями. Гюрд говорит:

Gyrður kembir nú gula reik með gyltum kambí.	Гюрд расчесывает теперь желтый пробор золоченым гребнем.
---	---

Эйстейн подхватывает его рифму и продолжает:

Kominn ertu úr krókasteik þinn kúluvambi.	Вышел ты из женщины, толстое твое пузо.
--	--

(Skj. ИВ,416).

Двустушие Эйстейна предполагает два варианта восприятия: прямой его смысл заключается в утверждении, что Гюрд, как и все, был рожден женщиной. Однако одновременно слова Эйстейна могут быть истолкованы как обвинение в нарушении celibата.

Диалогическая полустрофа Эйстейна и Гюрда не уникальна в скальдической поэзии. Примеры подобного обмена противников стихотворными репликами, первая из которых составляет одну половину полустрофы, а вторая представляет собой двустушие, завершающее хельминг и в то же время проясняющее его смысл, имеются, например, в «Саге о Гисли» (гл. II и гл. XV)⁷³. Здесь они, в отличие от диалога Эйстейна и Гюрда, снабжены контекстом, позволяющим судить об их функциональной роли в саге. Структурно эти примеры, так же как и полустрофа Эйстейна и Гюрда, состоят из двух аллитерирующих пар строк, объединенных ритмическим и синтаксическим единством и рифмой, скрепляющей их аллитерирующие части (названные в саге *kviðlingar* – «стишки»). Скегги нанес удар мечом по прозвищу «Пламя Битвы» и попал в щит Гисли. Меч зазвенел. Скегги:

ли, наклонившись вперед, и один стоял позади другого. Это показалось всем плохой находкой, и люди говорили, что ни для кого из двух стоящих эта вещь не была хорошей, но она была хуже для того, кто стоял впереди»⁷⁵.

Проникновение в скрытый смысл, не предназначенный для непосвященных, доступно лишь непосредственным участникам диалога и оказывается для них предельно важным, так как победа в стихотворном поединке одного из противников (в обоих случаях победившим оказывается Гисли) предвещает физическую гибель другого: за обоими приведенными эпизодами, где Гисли заканчивает начатые его противниками стихи, следуют сцены убийства этих противников, совершаемые Гисли.

Самоочевидно, что оба описанных примера образуют семантические центры повествования. Перед каждой схваткой двух героев происходит их словесное единоборство, в котором, как и в поединке, борьба идет не жизнь, а на смерть. Незавершенная строфа несет смерть, окончание хельминга спасает жизнь. Магические свойства поэтических диалогов особенно рельефно выступают в состязаниях со сверхъестественными существами, в которых скальду предоставляется возможность сохранить свою жизнь, закончив строфу, начатую троллем, великаншей, вампиром и пр. Стихотворное мастерство играет при этом важнейшую роль, ибо основное условие игры обычно заключается в необходимости подхватить заданную рифму (как в случае диалога Эйстейна и Гюрда), повторить определенную фразу (ср. Гисли – Торгрим), сохранить структуру (ср. Гисли – Скеggi). Словесный акт приобретает в аналогичных диалогических структурах функцию спасения, что объясняется их генетическими особенностями.

Аналогичный обмен стихотворными репликами, цель которого на первый взгляд состоит в проверке умения закончить стихотворение (ср. исландское выражение *að botna vísu*, букв. «приделать дно к вису»), восходит к сакральным состязаниям в мудрости, в котором побежденный должен расплатиться жизнью. В симметричности построения хельмингов отражена генетическая связь с формальной организацией ритуального диалога, использующего помимо симметричности и другие мнемотехнические приемы (бинарность, нумерологию и пр.). «Состязания в эзотерическом знании, – пишет Хейзинга, – коренятся глубоко в ритуале и формируют его существенную часть. Вопросы, которые иерофанты задают друг другу по очереди или как вызов, суть загадки в полном смысле слова, которые были бы точно такими же, как загадки в игре в гостиную, если бы не их сакральное содержание»⁷⁶. Родством с загадкой обусловлено и энигматическое содержание диалогических хельмингов, где формальное сходство утаивает смысловое различие: внутреннее (подлинное) скрывается за внешним (мнимым). Однако в загадке два различных смысловых ряда означают идентичное, в то время как в диалогических полустрофах два тождества прячут противоположное. Сближает

диалогические полустрофы с загадкой и функция словесного акта, которую можно было бы назвать «сальвационной»: подобно тому как умение закончить строфу сохраняет жизнь героям саги, разгадывание загадки ассоциируется со спасением.

В то время как сальвационная роль слова отличает диалогические хельминги от ниды, в котором словесный акт несет гибель (применительно к ниду можно было бы говорить о «хтонической»⁷⁷ функции слова), всё сказанное выше: доминанта криптологических целей над коммуникационными, связь с магией, акцент на стихотворном мастерстве, функциональная роль в саге – сближает их с нидом. Помимо различия в функции словесного акта, отождествлению с нидом таких полустроф мешают и их структурные особенности, в частности, амебейность исполнения (нехарактерная для ниды, но родственная диалогичности перебранки), подчеркнутая ярко выраженными агоническими мотивами. Антагонизм стихов дублируется антагонизмом их авторов, а словесное единоборство сопровождается единоборством действенным: первый обмен репликами происходит во время поединка, который заканчивается победой Гисли, продолжившего начатую противником полустрофу и одновременно отрубившего ему ногу, а второй сопровождается состязанием в игре в мяч.

Таким образом, диалогические полустрофы можно рассматривать в качестве промежуточного звена, связывающего нид с древнескандинавской перебранкой, от которой они отличаются приписываемой им магической силой.

Представления о сверхъестественной действенности таких диалогов отражены в многочисленных рассказах об Эйстейне и епископе Гюрде. Например, в поэме «Личный спор» (Sjalfdeilur) Халлура Магнуссона († 1601 г.) рассказывается, что стихи Эйстейна убили епископа. Датский ученый Педер Резен, автор латинского описания Исландии (датируемого 1684–1688 гг.), пишет о некоем монахе, который свел с ума епископа своими стихами. Не исключено, что этот рассказ, основанный на утерянной рукописи Гисли Вигфуссона († 1673 г.), имеет своими прототипами Эйстейна и Гюрда. В современном исландском фольклоре также имеются упоминания о сверхъестественном воздействии поэзии Эйстейна. Существует легенда, рассказывающая о том, что после сочинения хулительных стихов о Гюрде Эйстейн был брошен в глубокую яму и именно там начал сочинять свою знаменитую «Лилию», причем его поэтическое вдохновение было так велико, что после сочинения каждой строфы он поднимался вверх на один фут, пока не достиг краев ямы и не выбрался из нее.

Легенды о магических свойствах поэзии Эйстейна могут быть рассмотрены как связующее звено между описаниями воздействия древнескандинавских нидов и современными исландскими рассказами о чудесах, творимых так называемыми сильными скальдами – kraftaskáld или ákvæðaskáld.

Параллель между нидом и поэзией «сильных скальдов» была впервые проведена Финнуром Йонссоном⁷⁸ и поддержана Б. Алмквистом, собравшим исчерпывающий материал современной исландской магической поэзии, известной под названием *kraftavísur* или *ákvæðavísur* (-kvæði)⁷⁹. Ему удалось обнаружить около двухсот таких магических произведений, лишь некоторые из которых восходят к XVI в., основное же число принадлежит XVIII–XIX вв. Алмквист считает этот жанр специфически исландским и видит источник веры в магическую силу поэзии в древнескандинавском ниде.

Стихи сильных скальдов были обычно направлены против определенных категорий людей, вызывавших особое негодование и презрение, – пираты, датские торговцы, должностные лица. Считалось, что поэтическое воздействие навлекает на этих лиц страшные несчастья, неизлечимые болезни или внезапную смерть. В многочисленных рассказах о сильных скальдах непременно фигурируют погубленные ими враги, затравленные поношениями. Магические стихи могли также воздействовать на силы природы: отгонять дрейфующий лед, прекращать бури и извержения вулканов. С их помощью можно было убивать опасных животных и добывать рыбу, тюленей, китов. Кроме того, магические стихи оказывались мощным оружием против духов, заставляя их исчезать под землей. Иногда сверхъестественные существа тоже импровизировали стихи. Тогда скальд должен был приложить все усилия, чтобы взять верх в этом стихотворном поединке. Предполагалось, что если человек сможет сразу же ответить на обращение к нему стихами, подхватив рифму или завершив строфу, магические висы лишатся своей действенности. В отличие от магических формул и заклинаний такие стихи сочинялись на случай. Они всегда импровизировались, причем одна и та же строфа не могла быть использована дважды. Вне зависимости от того, содержались ли в строфах «сильных поэтов» призывы к Богу, духам, языческим богам или силам природы, их действенность объясняется, по-видимому, экстатическим вдохновением, нисходящим на поэта в момент творчества.

Даже краткое описание характерных черт поэзии сильных скальдов показывает, что возможность проведения многочисленных аналогий с нидом не вызывает сомнения. Тем не менее трудно удержаться от констатации весьма существенного различия между ними: стихи сильных скальдов не чужды художественного обобщения, объектами их становятся не только конкретные лица, но и определенные типы – характеры. Если в ниде направленность на конкретное лицо осмыслялась как непосредственно связанная с его магической действенностью, то эффективность поэзии сильных скальдов вероятно соотносилась с верой в мистическую силу, посылаемую поэту во время сочинения и исполнения стихов. Перечень более частных различий, вытекающих из сформулированного главного, можно было бы продолжить, однако несравненно более важно попытаться выделить то основное, что объединяет

эти две поэтические традиции и состоит, на наш взгляд, в представлении о магической действенности поэтической формы, характерном как для древнескандинавского нида, так и для поэзии сильных скальдов. Поэзия сильных скальдов, основывающаяся на традиции рим с их крайней изощренностью и строгой формой, обычно сочиняется размерами, восходящими к размерам рим, и предполагающими сочетание максимального количества различных формальных элементов внутри одной строки: схема рифмовки обычно охватывает всю четырехстрочную строфу, в которой помимо конечной рифмы (мужской – в нечетных строках, женской – в четных) используется регулярная аллитерация и внутренняя рифма. Чем более вычурным оказывался узор созвучий в строке, тем более драгоценным (*dýrara*) и вероятно более действенным полагался размер. Изощренность формальной организации магических стихов аналогична поэзии скальдов, в которой авторское самосознание распространяется только на форму, оставаясь инертным по отношению к содержанию. В магических стихах сильных скальдов гипертрофия формы проявляется более явно, чем в скальдической поэзии, так как всё версификационное мастерство направлено в них на наименее «семиологичную» область – украшение строки звуковыми повторами.

С магической функцией формы, особенно ярко выраженной в стихах сильных поэтов и в нидах, связаны представления о действенности всех других жанров скальдической поэзии. Охарактеризуем коротко с этой точки зрения основные ее жанры.

Прямое назначение главного жанра скальдической поэзии – хвалебной песни – состоит в том, чтобы прославить того, к кому она обращена, обеспечить ему славу. Предполагалось, что хвалебная песнь сохраняет свою действенность всё то время, что стихи существуют в памяти людей (отсюда жесткость ее формы как средство сохранить, уберечь от порчи). «Сочинить хвалебную песню о ком-нибудь – значило сделать его обладателем славы. Не случайно в языке скальдов слова „поэзия“ и „слава“ – синонимы»⁸⁰. Наиболее пышной, торжественной и, следовательно, действенной скальдической хвалебной песнью считалась драпа, включавшая, в отличие от так называемого флокка (цикла вис), припев – стев. Малейшее отступление от формального канона при сочинении драпы осмыслялось как нанесение урона славе конунга. Известно, что сочинение флокка (а не драпы) исландским скальдом Торарином Славословом послужило причиной гнева датского конунга Кнута Могучего, который счел себя недостаточно прославленным и повелел, чтобы к следующему дню была под страхом смертной казни готова драпа в его честь.

Особый жанр скальдической поэзии, так называемые «отдельные висы» или «висы на случай» (*lausavísur*), вероятно, тоже могли способствовать реальному осуществлению желаемого. Приведем в качестве примера знаменитые «Откровенные висы» (*Bersöglisvísur*, ок. 1038 г.), в которых скальд Сигхват

докладывает норвежскому конунгу Магнусу о недовольстве в некоторых слоях норвежского общества его политикой и о необходимости изменить ее. О воздействии этих вис на Магнуса в «Саге о Магнусе Добром» сказано так: «После этого увещевания конунг изменился к лучшему <...> Кончилось дело тем, что конунг посоветовался с мудрейшими мужами, и законы были приведены в порядок. После этого Магнус конунг велел составить сборник законов, который еще хранится в Грандхейме и называется Серый гусь. Магнус конунг приобрел в народе любовь. С тех пор стали его звать Магнусом Добрым»⁸¹.

Наиболее удивительный пример воздействия скальдических стихов на тех, к кому они направлены, представляют так называемые «выкупы головы». В сагах нередко говорится о том, как скальд спасает свою жизнь и получает прощение конунга в обмен на хвалебную песнь, сочиненную в его честь. Об авторе древнейших из сохранившихся скальдических стихов, норвежском скальде Браги Боддасоне (первая половина IX в.), известно, что ему была дарована жизнь за сочинение в одну ночь хвалебной песни в двадцать вис в честь шведского конунга Бьёрна. О некоторых других скальдах (см. ниже об Оттаре Черном) также рассказываются аналогичные истории, самая знаменитая из которых вновь связана с Эгилем.

В «Саге об Эгиле» (гл. 59–61) говорится, что после сочинения Эгилем нида против Эйрика Кровавая Секира и его жены Гуннхильд они были вынуждены покинуть Норвегию и перебраться в Нортумбрию. Во время путешествия Эгиля застигла буря у берегов Нортумбрии, и он оказался во владениях Эйрика. Эйрик хотел сразу же убить Эгиля, на чем особенно настаивала Гуннхильд, но его другу Аринбьёрну удалось добиться отсрочки до утра. По совету Аринбьёрна (и примеру Браги, его предка) Эгиль сочинил в течение ночи хвалебную песнь об Эйрике, причем вначале ему мешала своим щебетаньем ласточка (в саге содержится намек на то, что Гуннхильд сама была этой ласточкой). Утром Эгиль исполнил эту песнь перед своим врагом и получил разрешение уехать живым с условием не попадаться больше на глаза ни самому Эйрику, ни его сыновьям.

Обстоятельствам сочинения «Выкупа головы» Эгиля посвящено немало исследований, в которых, в частности, высказывались сомнения как относительно датировки этого произведения⁸², так и его авторства⁸³. Особый интерес «Выкуп головы» представляет с точки зрения стихосложения, поскольку это, вероятно, первое произведение, сочиненное единственным скальдическим размером с конечной рифмой – рунхентом. Этот размер, имеющий сравнительно ограниченное употребление в Скандинавии (его применяли всего шесть скальдов), нередко используется, как заметил Г. Вигфуссон, для сочинения хулительных стихов и обычно встречается в роду Эгиля Скаллаграмссона⁸⁴.

Внучатый племянник Эгиля Бьёрн Арнгейрсон использовал рунхент для сочинения хулительной поэмы против своего соперника скальда Торда

Кольбейнсона, три строфы которой сохранились до нашего времени. В «Саге о Бьёрне» они носят название «Рыбья хула» (Grámagafllím; flím – синоним níð, см. «Сагу о Ньяле», гл. 45), ибо в них говорится, что мать Торда родила его после того, как съела безобразную рыбину с серым брюхом. Эти висы содержат поношение, стереотипное как по содержанию (заглянув в глаза новорожденному Торду, его мать понимает, что он вырастет «отважным, как коза» – jafnsnjallr sem geit), так и по своей иносказательности (окказионализм «отважный, как коза» содержит аллюзию на устойчивое словосочетание: извращенно-женоподобный, трусливый, как коза – «ragr sem geit»⁸⁵, – осмеяние под маской одобрения, характерное для скрытого нида). Интересна «Сага о Бьёрне» и тем, что в ней рассказывается, как импровизировались хулительные стихи на «конских тингах», как они передавались от одного человека к другому, как их авторы объявлялись вне закона, как сочинение хулы влекло за собой убийства, поединки, тяжбы на альтинге.

Опыт Бьёрна, впервые употребившего рунхент для создания нида, применяется также в сагах о епископах (XII–XIII вв.), в которых содержится семь отдельных хулительных строф, сочиненных рунхентом неизвестными скальдами. Можно предположить, что использование рунхента для сочинения нидов объясняется его отмеченностью в силу ограниченного распространения этого размера по сравнению с дротткветтом и, следовательно, особой действенностью, проистекающей из его формальной усложненности (использования дополнительного числа созвучий).

Формальное мастерство – своеобразная магия формы – может быть указано в качестве основной причины эффективности нида, одно из самых ярких описаний которого содержит «Прядь о Торлейве Ярловом скальде»⁸⁶, входящая в состав «Книги с Плоского Острова» (Flateyrbók, 1380 г.). В ней рассказывается, что норвежский ярл Хакон Могучий (974–994 гг.) силой отобрал у исландского скальда Торлейва его товары, сжег корабль и повесил спутников. Торлейв уехал в Данию, но вскоре вновь вернулся в Норвегию и, переодевшись нищим, пришел к ярлу Хакону, прося разрешения сказать стихи в его честь. Затем Торлейв начал импровизировать стихи, сначала показавшиеся Хакону хвалебными. Однако внезапно ярл почувствовал такой сильный зуд, что не смог усидеть на одном месте, и, призвав двух слуг, приказал им растирать себя грубой тканью. Он обратился к Торлейву и сказал, что эти стихи скорее могли бы быть названы нидом (níð), чем хвалой (lóf), и пригрозил наказать его, если он не исправится. Тогда Торлейв начал говорить последнюю часть своего нида – «Туманные стихи» (Þokuvísur), из которых сохранились лишь четыре начальных строки, приведенные в пряди:

Þoku dregr upp et eystra,
él festisk it vestra,

Туман поднимается вдоль берега,
Град несется к западу,

mokkr mun náms, af nøkkvi, Дым от добра сожженного
naðrbings kominn hingat. Сюда уже долетает.

(Skj. IB,133,3)

Как только эти стихи были произнесены, палаты ярла погрузились во тьму, оружие пришло в движение и многих людей поразило насмерть. Ярл Хакон потерял сознание, а когда пришел в себя, то обнаружил, что у него выпала борода и волосы по одну сторону пробора. После этого он долго пролежал больной.

Легко заметить, что обстоятельства сочинения стихов Торлейва типичны для нида: публичность исполнения, катастрофические последствия, магическая действенность (приводящая, в частности, к тому, что объект поношения лишается бороды – символа мужественности). Примечательно название, данное автором стихам, посвященным ярлу, – «Женские висы» (Kopuvísur), а также лишенное какого бы то ни было правдоподобия его объяснение, пародирующее описание того способа, которым образовывались поэтические хейти: поэма названа «Женские висы», «так как ярл в скальдическом искусстве зовется „женщиной“» (því at jarl er kona kenndr í skáldskap)⁸⁷. Однако содержание стихотворного фрагмента, приведенного в «Пряди о Торлейве Ярловом Скальде», не вполне характерно для нида, во всяком случае если судить о нем по дошедшим до нас текстам. Нельзя не обратить внимания и на смысловое несоответствие этого фрагмента тому, что нам известно о содержании нида Торлейва из других источников: например, из «Драпы об Исландцах» Хаука Вальдисарсона, где сказано об «отвратительном» (ófríðr) содержании этого нида, а также из «Саги об Олаве Трюгвасоне» Одда Сноррасона, где говорится о том, что нид Торлейва был полон «многими злыми и редко слышимыми вещами» (með morgum lutum illum ok faheugdum)⁸⁸.

В силу этих обстоятельств подлинность приведенного в пряди фрагмента вызывает сомнение. Маловероятно, чтобы этот отрывок был составной частью нида Торлейва, хотя вполне возможно, что в устной традиции сочинение этой полустрофы действительно приписывалось именно ему. Этот хельминг мог быть произнесен Торлейвом по какому-нибудь другому поводу (тогда, например, когда он возвратился на берег и обнаружил сожженный Хаконом корабль). Однако основания заменить цитирование нида приведенным фрагментом были, так как в сознании скандинавов туман обычно ассоциировался с магией и с присутствием злых сил (ср. заклинание Свана в «Саге о Ньяле»: «Встань туман, нагрять слепота и морока на всех, кто тебя преследует» – Verði þoka /ok verði skriði /ok undr öllum þeim /er eptir þer sækja)⁸⁹. Подмена нида Торлейва другим текстом весьма знаменательна и, возможно, связана с его потенциальной опасностью в восприятии автора пряди.

Вместо заключения остановимся подробно на некоторых общих чертах, выделенных на основании всех рассмотренных примеров нида. Начнем с условий его исполнения.

Типичная ситуация сочинения нида характеризуется экстремальными внутренними и внешними обстоятельствами. Тому, кто воздвигает нид-жердь или сочиняет нид, грозит смертельная опасность. Он действует под влиянием сильного психологического напряжения, одержимый страстным желанием отомстить несправедливо поступившему с ним обидчику. В том случае, если нид импровизируется в присутствии осмеиваемого, его действенность, очевидно, подкрепляется угрожающим тоном и оскорбительными жестами. Нид всегда исполняется публично, часто на тинге (так называемые конские тинги, вероятно, связаны с древними тотемическими центрами), и известие о том, что человек подвергся ниду, быстро распространяется. Сферой действия нида является вся языковая общность.

Нид произносится в лиминальной ситуации, определяющей «максимальные потенции данной социальной структуры, ее крайние полюсы и наиболее парадоксальные связи между ними»⁹⁰. Если до сочинения нида задеты материальные (=«личностные») интересы партнеров, после исполнения нида – оскорблена честь. В обществе, где честь ценима превыше всего, месть за ее оскорбление становится нравственным императивом, условием дальнейшего правового функционирования коллектива. Нид обычно оскорбляет «высшего» – конунга или епископа, осуществляя при этом своеобразную иерархическую перестановку: конунг в ниде трансформируется в лишенного власти бездомного бродягу, епископ – в извращенного труса. Основная характеристика нида состоит в символическом расширении правил социального поведения и противоречии шаблонам, определяющим поведение членов коллектива. Нид представляет собой противоположность тому, что считается нормой, отрицание существующего статуса и, следовательно, содержит угрозу социальной стабильности коллектива. Сочинение нида ставит скальда в изоляцию от общества как обладающего особым типом поведения и особой психофизической структурой. Выделенность такого персонажа, за которым стоит некая специфическая психосоциальная реальность («психический» тип⁹¹), осознается и в саге (ср., например, описание внешности Эгиля⁹²). Инакость стратегии его поведения воспринимается как нарушение нормы и предполагает особого носителя ее – лиминальную личность.

Наказание, зафиксированное кодексами законов за сочинение нида, – объявление вне закона, эквивалентно ожидающемуся от него эффекту – превращению правителя (главы социума) в нидинга, социально отверженного (исключенного из социума). Законосообразные нормы поведения в ниде тем самым снимаются и в силу вступают правила «антиповедения», когда нормой оказывается ритуальное выражение перевернутого статуса. Генетически

связанный с древнегерманской ритуальной практикой нид представляет собой пример ритуальной инверсии – «ритуала наизнанку»⁹³. Социальная интерпретация может быть предложена и для культового расчленения то-тема (лошади), о котором шла речь выше: «сочетание расчленения тела с расчленением общества»⁹⁴ устанавливает соответствие с нарушением системы социальных рангов. Соотнесенность с архаическим ритуальным *status reversal* позволяет увидеть в семантике нида не только инверсию социальных противопоставлений, но и нейтрализацию бинарной биологической оппозиции. «В терминах современной этнологии можно было бы сказать, что речь идет о ритуальном снятии противоположностей между двумя рядами классификационных семиотических символов, из которых один соотнесен с мужским началом, другой – с женским»⁹⁵. Генетическая связь с понятием «андрогинности» не исключена для функционально-синкретического образа поэта как жреца и шамана, который согласно архаическим представлениям мог объединять обе биологические противоположности (о связанном с женоподобием *ergi* искусстве колдовства Одина *seiðr* см. выше).

Заслуживает комментария в связи с ритуальной инверсией употребление слова «нид» в «Старшей Эдде». В самый драматический момент повествования «Песни об Атли» Гудрун, перед тем как убить своего мужа Атли и сжечь его палаты со всеми их обитателями, говорит нид (... *en þíð sagði* ...). В нем Гудрун раскрывает страшную правду о том, что накормила Атли сердцами их сыновей, умерщвленных ею из мести за братьев. Вполне возможно, что сцена имеет особый ритуальный смысл: ужасная трапеза Атли превращает пир в его сакральной функции в своего рода «антипир», на котором Атли выступает в роли «антижреца»⁹⁶.

Содержание нида лишено всякого правдоподобия, что резко отличает его от всех остальных жанров скальдической поэзии (ср. часто цитируемое высказывание Снорри Стурлусона о правдивости скальдических стихов: «Мы признаем за правду все, что говорится в этих песнях об их походах или битвах. Ибо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они находятся, ни один скальд не решился бы приписать ему такие деяния, о которых все, кто слушает, да и сам правитель знают, что это явная ложь и небылицы. Это было бы насмешкой, а не хвалой»⁹⁷). В древнескандинавском языковом сознании противоречие правде, содержащееся в ниде, делает его насмешкой-хулой. Цель нида – опозорить и вызвать презрение – достигается и его лживостью (ср. слова уэльского историка XIII в. Гиральда Камбрийского: «Исландия населена племенами, отличающимися своей правдивостью. Они не знакомы с ложью, ничто они так сильно не презирают, как ложь»).

Заведомая фиктивность нида особенно резко контрастирует с установкой на предельную достоверность саги с ее хроникальной точностью: обилием генеалогических сведений, перечислений имен и пр. В отличие от саги и

подобно руническим надписям, которые были справедливо названы «вестью от человека к богу»⁹⁸, нид не имеет информативной функции. Его прагматичность сродни прагматичности ритуала, а характерное для него обвинение в *ergi* – лишь знак предельной дискредитации того, против кого сочинен нид. Темнота содержания, языковая многосмысленность, непонятность, особенно рельефные на фоне имитирующей естественный разговорный стиль саги, повышают сакральное значение ниды, усиливают его близость к магии.

Особую роль приобретают сопровождающие произнесение ниды ритуальные действия (примером может служить воздвижение хулительной жерди), усиливающие приписываемую ниду магическую вредоносную силу. От ниды ожидали незамедлительного губительного воздействия, причем эффективность его, основанная на вере в магическую силу слова в его хтонической функции, должна быть обеспечена не только содержанием, но и искусной формой. В случае древесного ниды (*trénið, niðstong* – жерди с вырезанными на ней рунами) эта действенность была тесно связана с тем культом формы, на котором основывалось руническое искусство. Эффективность устного ниды (*tungunið*) коренится в представлении о действенности поэтической формы, характерной для скальдической поэзии вообще. Жестко изоцированная форма ниды способствует не только успешности его магического воздействия, но и долговечности и сохранности в устной традиции. Не удивительна поэтому архаичность языка нидов: благодаря строгой поэтической форме язык стихов почти не подвергался изменениям в устной передаче.

Фрагментарность ниды в сагах намеренная и безусловно не может быть объяснена только плохой сохранностью текстов, постулируемой на основании того, что тексты ниды древнее текста саги. Ниды фрагментарны и в так называемых сагах о современности (*samtíðarsögur*⁹⁹), записанных вскоре после описываемых в них событий и, возможно, представляющих собой рассказы очевидцев. Так, в «Саге об исландцах», входящей в состав «Саги о Стурлунгах», записанной Стурлой Тордарсоном (1214–1284 гг.) о событиях 1183–1262 гг., об одном человеке говорится, что он был «способен на ниды» (*niðskar*¹⁰⁰), и в доказательство приводится семь из восьми строк хулительной висы, в отместку за которую совершается убийство, а группа людей сравнивается с разными частями кобылы (вербальный аналог культовому расчленению тотема?). Высказывалось предположение, что восьмая строка ниды не приводится автором «Саги об исландцах» по причине ее сугубой непристойности, и предпринимались попытки реконструировать полный текст ниды. Аналогичная ситуация связана с «Сагой о Бьёрне» (гл. 17), где рассказывается, что Бьёрн сочинил о Торде ниды такого оскорбительного содержания, что друзья Торды посоветовали ему не выносить столь отвратительное дело на альтинг. Виса Бьёрна неполная, потому что пять с половиной строк совсем стерты в рукописи. Эта виса приводится также в грамматическом трактате

Олава Белого Скальда, но и там отсутствуют те же строки. Нет оснований думать, что только скромность авторов саг или боязнь юридического преследования (висы, очевидно, содержали приведенные в текстах законов слова, за которые полагалось наказание) помешала им записать эти строки. Вероятно фрагментарность нидов не обусловлена только тем обстоятельством, что висы подвергались цензуре из-за того, что потомки персонажей саги могли быть еще живы в Исландии в то время, когда была записана сага. Безусловно, в молчании авторов саги эти причины играют важную роль, равно как и стремление прославить прошлое и запечатлеть достойные генеалогии и славные родовые традиции.

Можно предположить, однако, что главная причина, по которой автор саги не приводит полностью текстов, связана с тем, что мы условно назовем «негативным сокрытием» нида (ср. подмену текста нида Торлейва). Нид целиком как замкнутое формальное единство таит опасность; он может оказаться губительным для всех, входящих с ним в контакт, и, следовательно, негативно оценивается ими. Опасность нида скрыта именно в целостности и замкнутости его строфической организации. «Разноуровневые модели скальдической поэтики воссоединяются и взаимодействуют в композиции всей строфы (хельминга) или висы. Композиционная замкнутость строфы определяется возрастанием жесткости каждого из ее элементов (на всех уровнях формы) от начала к концу. В последней строке хельминга находят свое завершение все три пересекающих друг друга орнамента скальдической формы»¹⁰¹. Таким образом, виса нида, лишенная последней строки (как в «Саге об исландцах»), не представляет собой ни формального единства (так как не находит разрешения ее фонетический орнамент), ни смыслового (так как оказывается незавершенным синтаксический орнамент, образуемый переплетенными и вставными предложениями). Следовательно, любое неполное цитирование, особенно отсечение от висы конечной строки (ср. роль конца висы в магических состязаниях, целью которых было *að botna vísu* – «приделать дно к вису»), или прозаический пересказ, нанося урон формальной организации нида, уменьшает его действенность и опасность.

Скрытый нид не грозит непосредственной опасностью и, следовательно, не нуждается в преднамеренном разрушении формы, так как при его воспроизведении может быть актуализирован лишь внешний профанический аспект восприятия, в то время как эзотерический смысл остается доступным лишь непосредственным участникам ситуации и угадывается всеми остальными только по их реакции. Такие стихи не называются в сагах нидами, так как употребление этого слова содержит побуждение к поискам скрытого смысла и, следовательно, ключ к его разгадке.

В вариативности наименований хулильных стихов в сагах также можно видеть не столько подтверждение нечеткой жанровой отграниченности

нида в сознании современников, сколько проявление того же «негативно-го сокрытия» текста, стремление утаить от непосвященных его истинный смысл, чему служит и его поэтическая форма.

Таким образом, нид, вопреки распространенному мнению, оказывается не просто функцией, не определенным образом формализованным поношением, но вполне полноправным скальдическим жанром, что выявляет его сопоставление с функционально близкими древнескандинавскими жанрами (заклинанием, перебранкой, сравнением мужей, состязанием в мудрости, инвективным ритуалом). В синхронии все характерные черты нида (его действенность, «темнота» содержания, архаичность языка, фрагментарность) определяются диахронией – происхождением из магии и ритуала. Генетические связи с архаичной ритуальной практикой подтверждаются ритуальными действиями, обычно сопровождающими произнесение нида. Неполная отчлененность нида от ритуально-магической архаики дает основание признать его наиболее древним жанром скальдической поэзии, позволяющим составить представление о ее первоначальной функции и, может быть, пролить свет на ее генезис. В доказательство этого углубляющего ретроспекцию предположения, сделанного на основании внутренней реконструкции жанра (допускающей использование предпринятого выше синхронно-функционального анализа для диахронических выводов), можно привести следующие факты.

Начнем с важнейших лингвистических данных – обозначений поэта и поэзии в скандинавской традиции. Согласно наиболее вероятной этимологии¹⁰², слово «скальд» (древнеисланд. skáld ср.р.) рассматривается не как *nomen agentis*, но как *nomen actionis* (девербатив, связанный с гипотетическим общегерманским глаголом *skeldan, рефлекс которого сохраняются в древневерхненемецком skeltan, древнефризском skelda и т. д.). Таким образом подразумевается семантическое развитие от обозначения действия или его результата – «хула, оскорбление», к обозначению безличной магической силы, в нем проявляющейся, и затем к производителю действия – «хулитель, оскорбитель» (ср. также заключение Яна де Фриса: «Весьма вероятно, что древнеисландское слово „скальд“ означало „сочинитель хулительных стихов“»¹⁰³).

Сигнификативное значение слова «нид» (древнеисланд. níð) не вполне ясно, хотя этимологически родственные слова есть в большинстве древних германских языков (готск. neīþ – «ненависть», древневерхненемецк. nīt – «гнев», древнеангл. nīð – «ненависть, вражда»); в современных скандинавских диалектах соответствующие слова значат «оскорбление, хула, клевета, брань», что позволяет определить если не точное значение древнеисландского слова, то по крайней мере область его референции.

Этимологические факты находят подтверждение в семантическом анализе древнеисландских лексем: так, слово skáldskapr – «скальдическое мастер-

ство» (на что впервые обратил внимание еще Гудбранд Вигфуссон¹⁰⁴) используется в древних исландских и норвежских юридических текстах в значении «стихотворная хула, поношение», а композит skáldstǫng – «скальдическая жердь» по семантике и употреблению эквивалентен описанному в работе слову níðstǫng – «нид-жердь». Семантическое тождество приведенных лексем и идентичность их вторых компонентов позволяет установить прямое равенство skáld = níð и, следовательно, однозначно указывает на исконную функцию скальдической поэзии.

Данные этимологии и семантики, свидетельствующие в пользу высказанного предположения о соотнесенности нида с одним из непосредственных и собственных источников происхождения скальдической поэзии (что не исключает ее полигенетичности: в качестве прототипов предлагались погребальные песни, гномические тексты, генеалогические перечни и т. д.¹⁰⁵), не находятся в противоречии с самооценкой традиции в скандинавской литературе. Уместно напомнить в связи с этим эвгемерическую версию мифа о происхождении меда поэзии, известную из «Младшей Эдды», где рассказывается о том, как Один добыл скальдическое искусство, материализованное в мифе как напиток (этот мед «Один отдал асам и тем людям, которые умеют слагать стихи. Поэтому мы и зовем поэзию „добычей или находкой Одина“...»¹⁰⁶). Добавим, что, как известно, происхождение рунического искусства в скандинавской мифологии также возводится к Одину (ср. в «Речах Высокого» историю о том, как Один добыл знание рун). Наконец, в контексте «Саги об Инглингах» (начальной саги «Круга Земного» Снорри Стурлусона) происхождение рунического и скальдического мастерства связывается с еще одним «самым могущественным» искусством Одина – колдовским: «...он владел искусством менять свое обличье как хотел. Он также владел искусством говорить так красиво и гладко, что всем, кто его слушал, его слова казались правдой. В его речи все было так же складно (mælti hann allt hendingum досл. „говорил он все рифмами“), как в том, что теперь называется поэзией (skáldskapr). Он и его жрецы зовутся мастерами песней, потому что от них пошло это искусство в Северных Странах». И далее: «Всем этим искусствам он учил рунами и песнями, которые называются заклинаниями (galdrar). Поэтому Асов называют мастерами заклинаний (galdrasmiðr). Один владел и тем искусством, которое всего могущественнее. Оно называется колдовство (seiðr)». Оно сопровождалось такой сильной ergi, что «мужам считалось зазорным заниматься этим колдовством, так что ему обучались жрицы»¹⁰⁷. Цитированные строки напоминают и об «андрогинности» Одина, и о связи его колдовства seiðr и сопровождающей его ergi с нидом, и о том, что «поэзия, искусство которой пошло в Северных Странах от Одина и его жрецов», обозначается в саге словом skáldskapr (скальдическая = хулительная поэзия).

Нельзя оставить без внимания и упоминание в едином контексте саги, знаменательно объединяющем все три искусства Одина – скальдическое (= хулительное?), руническое и колдовское, – о тех заклинаниях (galdrar), которыми Один учил своим искусствам. В представлении Снорри, насколько можно о нем судить по приведенной цитате из «Саги об Инглингах», генетическая связь скальдической поэзии с заклинаниями несомненна. Эта связь опосредована эддическим гальдралагом, который может быть представлен в качестве формального, функционального и семантического «промежуточного звена». О том же свидетельствует и проведенный в данной работе синхронно-функциональный анализ заклинаний, давший возможность заметить и их повышенную формализованность, обеспечивающую действенность, и их волюнтаривность. При полном функциональном тождестве заклинаний рассмотренному нами древнейшему скальдическому жанру – ниду, последний отличается от них, условно говоря, на один дифференциальный признак: как и заклинание, он и ситуативно обусловлен и направлен на определенную ситуацию, но включает ее словесное выражение. Однако вербализуется в ниде не реальная, но желательная ситуация, из чего следует его содержательная (функционально обусловленная) фиктивность. Своей фиктивностью нид отличается от всех жанров скальдической поэзии, дающих словесное воплощение действительным ситуациям, т. е. изменяющим функцию с волюнтаривной на коммуникативную.

Сказанное ни в какой мере не должно восприниматься как попытка наметить пути возникновения скальдической поэзии или как желание отнести ее зарождение к определенному жанру. Более того, неизвестно, насколько близок к истине был (или с его ученым эвгемеризмом хотел быть) Снорри, говоря о происхождении скальдической поэзии (skáldskapr) со всеми коннотациями этого слова, и насколько вообще, опираясь на мифологию или сагу, можно судить о началах поэтического искусства. Тем не менее для данной работы эти свидетельства ретроспекции «изнутри культуры» имеют особую ценность, так как дополняют внутреннюю реконструкцию древнескандинавского ниды, с которым связана и история скальдической поэзии, и ее истоки.

Любовная поэзия: мансёнг

Как и происхождение слова «нид» (и обозначаемого им скальдического жанра) этимология древнеисландского термина «мансёнг» – mansǫngr теряется в глубочайшей древности: первый компонент man – архаизм и поэтизм, вероятно, – «пленник, раб» (ср. древневерхнемецк. manahoubit – «голова раба»), затем «рабыня, женщина»; второй компонент sǫngr – «песнь». Значение этого слова тоже не вполне ясно. Начиная с Теодора Мёбиуса,

давшего в прошлом веке обстоятельную каталогизацию материала, оно определяется как «любовное стихотворение»¹⁰⁸. В до сих пор остающемся единственным исследованием этого жанра – русской работе начала века Б.И. Ярхо – мансёнг трактуется как «девичья песнь»¹⁰⁹. В последних работах о скальдах, так или иначе упоминающих мансёнг, его значение обычно определяют как «любовная лирика», происхождение которой связывают с влиянием провансальской поэзии. Напротив, М.И. Стеблин-Каменский, отрицая наличие «любвонной лирики» в эпоху, к которой относится поэзия скальдов, определяет значение термина как «нечто, сказанное о женщине в ее эротическом аспекте»¹¹⁰.

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

В «Видении Гюльвы», части «Младшей Эдды», излагающей языческие мифы, мансёнг ассоциируется с именем Фрейи: *henni (Freyju) líkaði vel mansaungr* – «ей (Фрейе) очень нравится мансёнг» и добавляется: «ее хорошо призывать в любви» (*tíl asta*). Использование этого термина в «мифологическом» контексте, а также знаменательная соотнесенность его с Фрейей, богиней плодородия и любви, знатоком языческой магии *seiðr* (о которой уже шла речь в разделе о ниде), связывает мансёнг с языческими культами плодородия. «Языческие» ассоциации сохраняются у этого слова и в более позднюю эпоху. В одной из «саг о епископах» – «Саге о Йоне Святом» – слово «мансёнг» употребляется применительно к сочинениям Овидия: «в своей книге Овидий много говорит о любви к женщине (*um kvenna astir*) <...>

в этой книге есть великий мансёнг (byг mansǫngr mikill)». Укорененность в язычестве, вероятно, объясняет причину преследования мансёнга в эпоху после христианизации. В той же саге о епископе Йоне говорится: «стихи мансёнга или висы (mansǫngskvæði eða vísur) он не желал слушать и не позволял слушать (другим)». Приведенные контексты интересны помимо прочего и тем, что проливают свет на содержание мансёнга (ср. его отождествление с любовной лирикой Овидия) и непосредственно относят мансёнг к сфере поэзии, причем именно скальдической – mansǫngskvæði («стихи мансёнга»); они так же неприятны епископу, как и vísur («висы»), т. е. вообще вся скальдическая поэзия.

Под заголовком «О поэзии» раздел, касающийся мансёнга, помещен в рукописи (Konungsbók, § 258) древнеисландского собрания законов «Серый Гусь»: ef maþr yrkir mansǫng um sono, os varðar scoggang – «если человек сочиняет мансёнг о женщине, то объявляется вне закона». Наказание, предусмотренное за сочинение мансёнга, приравнивает его к ницу, о котором идет речь в том же разделе главы «О поэзии». Мансёнг вместе с ницом оказываются таким образом единственными поэтическими сочинениями, преследующимися законами. О проявленной скандинавскими судебниками враждебности к мансёнгу, которую едва ли можно объяснить исключительно непримиримостью христианской морали с восходящей к язычеству любовной поэзией, свидетельствуют и контексты исландских родовых саг. Например, в «Саге об Эгиле» говорится: «...Альвир Хнува увидел Сольвейг, и она сделалась для него желанной <...> Тогда Альвир сочинил много стихов мансёнга (mansǫngskvæði). Так сильно Альвир любил Сольвейг, что забросил походы». Вскоре после этого «братья Сольвейг напали на Альвира Хнуву в его доме и хотели убить». Во второй главе «Саги об Эгиле», которой принадлежат процитированные строки, предположительно повествуется о событиях 868 г., следовательно, не исключено, что в данном случае мы имеем дело с наиболее ранним из известных нам по древнескандинавским текстам указаний на сочинение мансёнга, поэтическая форма которого mansǫngskvæði и «повинность смерти» его автора уже здесь не оставляют сомнений.

Все последующие упоминания мансёнга в сагах также сопровождаются рассказами о тех преследованиях, которым подвергались их авторы. В «Саге о Харальде» (в гл. 3, предположительно рассказывающей о событиях 970 г.) сказано: «Потом Ингольв сочинил драпу мансёнга (mansǫngsdrápu) о Вальгерд. Оттар (ее отец) очень разгневался» и потребовал, чтобы Ингольв немедленно женился на его дочери. Получив отказ, он добился того, чтобы Ингольв был объявлен на тинге «лишенным мира» (ср. наказание, предусмотренное за сочинение нида). О том же эпизоде, вероятно, идет речь и в «Саге о Людях из Озерной долины» (гл. 37): «Ингольв сочинил висы мансёнга (mansǫngsvísur) о Вальгерд и сказал (их) потом». Стихи, исполненные

Ингольвом, не приводятся ни в одной из саг, тем не менее их формальное строение определяется обоими контекстами совершенно однозначно – мансёнг соединяется с основными структурными формами скальдической поэзии: драпой – скальдической хвалебной песнью, представляющей собой цикл вис со стевом-припевом, и висой – ее минимальной составной частью.

Эти структурные характеристики мансёнга не единичны в древнеисландской прозе. О драпе идет речь в почти «юридическом» контексте «Пряди о Пивном Капюшоне», где сказано, что ее автору, законоговорителю Скафти Тороддссону (1004–1036 гг.) придется выиграть много тяжб, прежде чем он окажется в состоянии возместить ущерб, нанесенный драпой мансёнга (mansöngsdrápa) о жене его родственника Орма. Отметим, что из всей поэзии Скафти не сохранилось ничего, кроме одного четверостишия духовного содержания; впрочем, это необязательно связано с его репутацией сочинителя мансёнга.

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

Враждебность к мансёнгу и родовых саг, и скандинавских судебных, скорее всего отражающую исконное мировоззрение и не исчерпываю-

шуюся христианским осуждением любовной поэзии (как в «сагах о епископах»), объясняли по-разному. Высказывалось предположение, что сочинение любовных стихов бросало тень на репутацию той, на кого они были направлены¹¹¹. В этом случае мансёнг как бы приравнялся к посещениям охраняемой женщины и преследовался законами, потому что наносил урон ее доброму имени. Это объяснение плохо согласуется с приведенным рассказом о мансёнге Оттара, так как предполагает, что намерение Олава наказать скальда продиктовано заботой о репутации Астрид в то время, когда она еще не была знакома со своим будущим мужем. Может быть опасность мансёнга и, следовательно, суровая кара за него связаны с боязнью, что он мог подействовать на адресата как приворот, т. е. как магическое средство¹¹². Приписывание магической действенности мансёнгу, очевидно, коренилось в представлении о том, что это не простая речь (*samföst orð*), а поэзия, «связанные слова» (*bundit mál, sundrlaus orð*), т. е. выраженное в стихах приравнялось к реальному осуществлению желаемого¹¹³.

Скальд был наделен особой, почти магической властью вызывать дар в ответ на свои стихи (аналогичной императивности дарения в ритуале потлача¹¹⁴). Как всякая хвалебная скальдическая песнь, драпа мансёнга тоже требует ответного дара от той, кому она адресована. Конунг платит за свою драпу, даруя скальду жизнь (ср. название поэмы Оттара *Höfuðlausn* – «Выкуп Головы»), Астрид дает ему за мансёнг кольцо (известны импликации этого слова в древнескандинавской традиции¹¹⁵). Ожидание этого дара и его обычность в ответ на мансёнг подтверждаются также примером «Саги о побратимах», где говорится, что скальд Тормод, сочинивший висы мансёнга (*mansöngsvísur*), получил не только кольцо, но еще и прозвище «Кольбрунарскальд» – «Скальд Чернобровой». Это прозвище было связано с именем девушки, которой он посвятил свои хвалебные стихи (*lófkvæði*) под названием «Висы Чернобровой» («*Kólbrúnarvísur*»). Мансёнг так понравился Кольбрун, что когда Тормод захотел пересочинить его, адресовав другой женщине, она явилась ему во сне и пригрозила наслать слепоту. После того как угроза была исполнена, скальду пришлось восстановить мансёнг в его первоначальной форме – так этот своеобразный аналог *chanson de change* оказался невозможным в Исландии.

В не скрываемой сагами благосклонности адресата мансёнга, неизменно завоевываемой скальдом благодаря поэзии, и состоит его постоянная, не смягчаемая временем вина, искупить которую в глазах остальных можно лишь ценой собственной жизни или сочинением других стихов – в случае Оттара хвалебного «Выкупа Головы», как бы отменяющего действенность первой драпы. Итак, главное в мансёнге – это его безошибочная действенность, сохраняющаяся на всем протяжении истории и объясняющая враждебность к нему и скандинавских судебных, и родовых саг.

Пример магической действенности мансёнга дает единственный во всем корпусе древнескандинавской литературы контекст, когда однозначное указание на этот жанр сопровождается цитированием скальдической висы. В «Саге об Эгиле» (гл. 56) рассказывается о том, что Эгиль, поселившись после смерти брата Торольва у своего друга Аринбьёрна, где жила и вдова Торольва Асгерд, стал очень печален и часто сидел понутив голову. Однажды он сказал такую вису (№ 23):

Ókynni vensk, ennis, ung, þorðak vel forðum, hauka klifs, at hefja, Hlín, þvergnípur mínar; verðk í feld, þás, foldar, faldr kœmr í hug skaldi berg-óneris, brúna brátt miðstalli hváta.	Избегает меня (букв. «Незнакомой со мной кажется») молодая Хлин утеса сокола (=женщина). <i>Прежде я смело поднимал глаза.</i> Должен теперь я прятать нос в меховую накидку, когда приходит на ум скальду земля Торольва (=Асгерд), (или «головной убор земли великана» = Асгерд).
---	--

(Skj. IB,45,14)

Аринбьёрн спросил Эгиля, «о какой это женщине он сочинил мансёнг (ortí mansöng um), и прибавил: „Ты, наверное, скрыл ее имя в этой висе“». Тогда Эгиль произнес другую строфу о том, что редко скрывает в стихах имя женщины¹¹⁶, оттого что искусные в поэзии люди все равно догадаются (виса 24), а после этого в знак выражения дружбы, как об этом говорится в саге, назвал Аринбьёрну имя Асгерд и сказал о своем желании жениться на ней. Далее в той же главе рассказывается о сватовстве Эгиля, помолвке и его женитьбе на Асгерд.

Заслуживают комментария строки второго хельминга висы Эгиля: berg-óneris foldar faldr, где имя Асгерд, о которой сочинен мансёнг, скрыто при помощи особой скальдической техники. Она называется в «Языке поэзии», второй части «Младшей Эдды», ofljóst (букв. «слишком ясной») и состоит в начальной субституции компонентов слова омонимами и замене каждого их них его синонимом: [«земля» (fold) + «великан» (berg-Ónarr) = «гора» = «скалистый хребет» (áss)] + [«головной убор» (faldr) = «головной убор» (gerða)] = áss + gerða = Ásgerðr (Асгерд)¹¹⁷, или Онерир = Top; Berg-Ónerir = «Топ горы» = Торольв; + fold («земля, пашня») = fold Bergóneris («земля, пашня Торольва») = Асгерд. Согласно второму толкованию, этот прием употреблен здесь sensu obsceno¹¹⁸. В любом случае в ofljóst оказывается важным упомянуть не столько имя женщины, сколько имя, условно говоря, «соперника» скальда – погибшего мужа Асгерд Торольва (уместно напомнить, что в свое время Эгиль не явился на их свадьбу – см. гл. 42). Знаменательно, что этот уникальный во всей литературе случай прямого названия мансёнгом процитированной в саге скальдической висы свидетельствует о намеренном же-

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

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

Итак, несмотря на то что единственные стихи, оцененные сагой как мансёнг, весьма далеки от привычной европейской «любовной лирики», можно, подытожив уже известное, попытаться дать его определение. Мансёнгом мы будем считать скальдический жанр, находящий формальное выражение в драпе или отдельной висе, с доминирующей прагматической (восходящей к магической) функцией и с содержанием, обусловленным выражением (или констатацией) скальдом его чувства к женщине.

Данному на основании проанализированных контекстов определению даже в самых общих чертах соответствует лишь незначительная часть сохранившегося поэтического корпуса (всего около 50 вис). Почти все эти висы (за исключением восьми в королевских сагах и двух в «Саге о Людях с Песчаного Берега»), составляющие дошедшую до нас скальдическую «любовную» поэзию, помещаются в так называемых сагах о скальдах: «Саге о Халльфреде», «Саге о Гуннлауге», «Саге о Бьёрне» и «Саге о Кормаке». В основе сюжетов этих саг лежит идентичная модель: соперничество двух скальдов. Взаимная агрессия вербализуется в висах, в содержании которых изъявление чувства к женщине не всегда отделяется от хулы по отношению к сопернику. Термин мансёнг используется в «сагах о скальдах» всего один раз – в «Саге о Халльфреде» (в рукописи Ólafs sögu Tryggvasonar hinn mestu) и не сопровождается цитированием скальдической висы, причем отсутствие поэтического текста специально оговаривается: «Когда Халльфред проснулся утром, он произнес несколько вис, которые нет нужды помещать здесь, с мансёнгом Кольфинне и непристойными словами в адрес Гриса» (ее мужа). Скальдические висы, известные по другой рукописи (Möðruvallabók) «Саги о Халльфреде», не классифицируются как мансёнг, однако включены сагой в тот же эпизод (встреча Халльфреда с Кольфинной в отсутствие Гриса) и вполне заслуживают комментария, данного им сагой:

№ 18
*«Смрадной пот от Гриса
 Покрыл на коже ложа
 – Душно ей, чуть дышит –
 Льдины рук осину.
 Ран перины клонит
 Рядом с жарким смрадом,
 Что в заливе лебедь,
 Льном повиту выю»*
 – *Хвалю я нрав светлых женщин.*

№ 19
 «Чайкою качаясь,
 Чибис вони чивой
 Прет дорогой влаги,
 Прежде влезет, нежели
 Сей серпов тупитель
 Подлый, дабы подле
 Хлин колец на ложе
 Лечь гнилым поленом.»

(Перевод С. В. Петрова дан в кавычках.)

Приведенные висы Халльфреда были произнесены в ситуации, потребовавшей два века спустя исполнения альбы в Провансе и Tagelied – в Германии: в сцене расставания на заре. Предвосхищаются, казалось бы, те же мотивы (свидания, пробуждения, разлуки) и те же персонажи, вплоть до напоминающего об опасности «ночного стража»: в «Саге о Халльфреде» его роль исполняет пастух (smalamaðr), предупреждающий о возвращении Гриса. Не нуждается в доказательстве, однако то, что висы Халльфреда имеют столько же общего с континентальными жанрами, сколько его sílafullr fúlmár (букв. «зловонная чайка, набитая селедками») с жаворонками и соловьями альбы.

Бросается в глаза и диаметрально противоположность отношений соперников в скальдической поэзии по сравнению с континентальной: право на ревность имеет только скальд, считающий, что у него отняли принадлежащее ему по праву. Как было справедливо замечено Б. И. Ярхо, «страх приущ трубадуру, посягающему на чужое, но не скальду, стремящемуся вернуть свое»¹¹⁹. Позорящие, высмеивающие, поносящие висы Халльфреда, чья главная цель безусловно состоит в оскорблении соперника, были бы близки к ниду, если бы не выраженная в них совершенно однозначно хвала, пусть и весьма ироническая.

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

№ 3	№ 5
Умная женщина приказывает трусливому парню – <i>носительница жара Рейна</i> <i>не несправедлива</i> – отправляться очищать от навоза овечий загон. Прекрасная Хлёкк огня отмели Рёккви, которая прозывается Светочем острова, просит меня поскорее выйти к ней в сени.	Вдыхает Светоч острова и, счастливая на слова, хочет поговорить – <i>прекраснее всех говорит</i> <i>печальная женщина</i> – немного со мной. Но слова Земли кубка приходит подслушивать маленький дурень, и прячется по углам, и садится поодаль.

Вероятно, наличие в скальдической поэзии вис подобного содержания дало основание некоторым исследователям определить мансёнг как «эротическое оскорбление»¹²⁰, однако не побудило, насколько известно, до сих пор никого поставить вопрос о соотношении двух скальдических жанров – мансёнга и нида. Между тем их сопоставление подсказано многочисленными свидетельствами древнескандинавской культуры: данными судебников, запрещающих только эти два жанра, объединяющих их в одной главе «О поэзии» и требующих за них идентичное наказание – объявление вне закона; традицией саг, приводящих хулительные и любовные стихи, не называя их «нидом» и «мансёнгом», или, напротив, не сопровождающих эти термины цитированием

стихов и т. д. К сказанному нужно прибавить и семантическую близость двух жанров, насколько можно о ней судить по приведенным висам. Мансёнг – такая же вербализация агрессии, как и нид, его цель так же состоит в утверждении скальдом собственной мужественности и попрании соперника. Содержание мансёнга может быть иногда столь же фиктивно, а функция столь же далека от акта коммуникации и близка к магической, как и волюнтаривность нида. Генетическое родство обоих жанров с магией объясняет ожидание от них незамедлительного воздействия, основанного на вере в магическую силу слова.

Связь с магией и ритуалом подтверждается особыми, восходящими к архаической ритуальной практике действиями, которые могли сопровождать произнесение нида (см. выше) и мансёнга. Заслуживает внимания история, рассказанная в «Книге о Заселении Страны» об исландском скальде Тьёрви Насмешнике (середина X в.), который, получив отказ в ответ на сватовство, нарисовал свою возлюбленную Астрид и ее мужа Торира на стене отхожего места и каждый вечер плевал в лицо Торира и целовал Астрид, пока его дядя Хроар не соскоблил рисунки. Тогда Тьёрви вырезал те же рисунки на рукояти своего ножа и сочинил вису:

Торира на стенке	И в сияньи ясном
Так с Астрид начертал я,	Я на рукояти
Что ему – насмешка,	Красный образ врезал
а Мист мониста – слава.	Ринд братины винной.

(Перевод С. В. Петрова)

Виса эта, разумеется, не обозначена как мансёнг, однако вполне ему соответствует и по функции, и по содержанию («ему – насмешка», ей – «слава»), и по реакции окружающих (братья Астрид убивают и Тьёрви, и Хроара).

Мансёнг, как и нид, сигнализирует конец мира и начало вражды – это та поэзия, которая порождает и мотивирует конфликт; заметим, что в сагах о скальдах сочинитель мансёнга тоже обычно погибает от руки соперника. Как и в ниде, идентична и семантика «изобразительного» и «вербального» акта: хула и хвала. Цель индивидуального ритуала Тьёрви, очевидно, совпадала с функцией его стихов и состояла в усилении их действенности. Всё сказанное подтверждает предположение о неполной отчлененности обоих жанров от ритуально-магической архаики. Следует заметить, однако, что скальдический нид, вероятно, сохраняет более тесные по сравнению с мансёнгом связи с архаическим ритуалом, о чем свидетельствует известная по сагам распространенность таких сопровождающих его и восходящих к ритуальным действиям, как воздвижение «хулительной жерди», непристойное изображение врага и т. д. Если судить по степени опосредованности связей с ритуальной архаикой, то мансёнг следует рассматривать как типологически более поздний жанр, чем нид.

Принимая во внимание ограниченность данных, которыми мы располагаем, трудно решить вопрос о том, имеются ли достаточные основания считать нид и мансёнг последовательными стадиями единого эволюционного процесса, тем более что эти два жанра, как будет показано ниже, не связаны, по-видимому, одной традицией на протяжении нескольких эпох, т. е. историческим тождеством. Единственное, что можно с уверенностью утверждать, это наличие многочисленных параллелей, прежде всего функционально-семасиологических, объединяющих эти жанры на одной из ступеней их развития, причем регулярность и мотивированность совпадений практически исключают их случайность. Наиболее правдоподобная гипотеза, которая может быть высказана на этот счет, состоит, на наш взгляд, в генетическом тождестве мансёнга и нида – их происхождении из одного источника. Предположение, что в диахронии мансёнг и нид восходят к единому ритуально-магическому жанру – заклинаниям (сопоставление заклинаний и нида см. выше), поневоле гипотетично, так как требует реконструкции стадии, предшествующей зафиксированной письменностью. Между тем восстановление связей, не отраженных дошедшими до нас памятниками, на основании соотношения более поздних данных, известных по письменным текстам, вполне правомерно и широко применяется сравнительно-историческим языкознанием. Использование разработанного в языкознании сравнительно-исторического метода делает возможным установление родства мансёнга и нида (как факта их происхождения), основывающееся и на их генетическом тождестве – общности праосновы, и на их фактическом тождестве на определенной эволюционной стадии.

Примеры хулительно-хвалебных вис могут рассматриваться как свидетельство общности происхождения двух жанров и, следовательно, как наиболее стадияльно ранние примеры мансёнга. Уже мансёнг Эгиля является следующей типологической ступенью развития жанра: упоминание соперника всё еще сохраняется, хотя хула в его адрес отсутствует.

Попытаемся представить поливариантность мансёнга в «сагах о скальдах» как типологическую стадияльность. В этом случае в качестве образца стадияльного изменения семантики жанра можно взять висы из той же «Саги о Бьёрне», где помимо чисто хулительных вис (Gramagallím – «Рыбья Хула» – нид Торду см. выше) и инвектив + лаудаций, аналогичных уже приведенным, Бьёрн произносит и такие висы (№ 2), как эта:

Hristi handar fasta	С Христ огня руки (= женщиной) воин достиг
hefr drengr gamans fengit;	наслаждения; тяжело падают на постель рас-
hrynja hart á dýnur,	
hlöð Eykyndils vöðva,	шитые одежды Светоча Острова (=Одню).

<p>meðan (víns) stinna vinnum (veldr nokkvat því) klökkva, skeið verðk skriðs at beiða, (skorða) or at borði.</p>	<p>В то время как я твердое весло – <i>что-то послу</i> <i>жило причиной этому</i> – склоняю над кормой, надо было мне заставить скользить свою лыжу подпорки (=корабль).</p>
---	---

(Skj. IB,277,2)

Содержание стихов: упоминание (но не хула) Бьёрном соперника, предполагаемая некоторыми исследователями обценность кеннинга – handar fasta Hrist – и возможная интерпретация всей строфы – *sensu obsceno*¹²¹, отсутствие прямого изъяснения чувства, так же как и общий эмфатически «объективный» тон висы говорят о типологической близости к мансёнгу Эгиля. Это предположение подтверждается и структурой висы (в первом полустии констатируется определенная ситуация, связанная с женщиной, во втором имплицитно дается реакция скальда, реализуемая в действиях, но не в переживаниях), и обстоятельствами ее исполнения (свою вису Бьёрн, как и Эгиль, произносит в отсутствие своей возлюбленной Оддню). Типологическая близость стихов Бьёрна и мансёнга Эгиля важна не только сама по себе, но и как обоснование того, что распространение жанрового обозначения «мансёнг» вне пределов, указанных нам сагами (прозаические контексты и виса Эгиля), продолжает оставаться допустимым.

Постараемся обосновать, что мы находимся в границах того же жанра и на следующей стадии эволюции его семантики, ознаменованной полным отделением хвалы от хулы. Методика анализа будет соблюдена, если интерпретировать поливариантность мансёнга мы попытаемся на примере той же «Саги о Бьёрне». В этом случае вероятность того, что индивидуальные черты творчества разных скальдов будут приняты за модификацию жанра, сведена к минимуму. Особенность «Саги о Бьёрне», обусловленная тем, что соперник ее главного героя тоже является скальдом, составляет сочинение вис í mot – «в ответ», но не на действия, а на стихи. Тожественность деяния и поэтического слова скальда, вновь напоминающая о функциональной «заклинательности» хулильных и любовных вис, превращает их в мощное средство воздействия на ситуацию. Гибель Бьёрна от руки его соперника предрешена с момента сочинения Тордом скальдической хулы: «Как только наступает утро, /Бьёрн начинает постоянно /свои нехорошие дела; /дурак привык разевать рот /для всякой брани; /всем ненавистный лжец, /лишенный правды и ума, /да будет он несчастнейшим из людей!» (Skj. IB, 208,8). По фиктивности содержания и функциональной волюнтаривности эта виса явно восходит к ниду. Содержащиеся в ней проклятия – метафорический вариант смерти – несут гибель тому, против кого она направлена.

Отсутствие хвалы в этой и других висах Торда примечательно. Поскольку ему нет необходимости завоевывать благосклонность собственной жены, из-

за которой смертельно враждуют оба скальда, свою любовную поэзию он сочиняет о ...жене Бьёрна. Вместо не сохранившихся любовных стихов, о которых идет речь, приведем комментарий саги: «Теперь следует сказать о том, что один раз Бьёрн и Торд затеяли бой коней (hestaþing) около Фаграскога, и пришло туда много народа со всего округа. Тогда просили Торда позабыть <людей>, и он не отказался. Сначала произнес он висы, которые называл „Висами о Дневном Луче“ („Daggeislavísur“), он сочинил их о Тордис жене Бьёрна; а ее саму он называл также „Сиянием стран“ („Landaljoma“). Бьёрн со вниманием выслушал потеху и не заставил просить себя о развлечении. Когда Торд закончил, начал Бьёрн и развлек их висами, которые называл „Висами о Светоче Острова“ („Eukyndilsvísur“). И когда они кончились, Торд спросил своих сыновей Арнора и Колли, как им понравилась эта потеха. Арнор ответил: „Поистине, она мне совсем не нравится, и о таких вещах не говорят.“ <...> Однако младший сын Оддню Колли, о котором Бьёрн сочинил вису, где похвалялся своим отцовством (гл. 21, виса 39), не согласился с Арнором и заметил: „Мне кажется справедливым, когда дело идет в ответ на дело“ (verki komi verka á mot)» – реплика, идентифицирующая поэзию с деянием.

Обратим внимание на обстоятельства сочинения любовной поэзии: публичность (висы произносятся на хестатинге, о связи с тотемизмом см. выше), реакция окружающих («о таких вещах не говорят») и, следовательно, явная оскорбительность произнесенных стихов, несмотря на отсутствие упоминаний о хуле и т. д. В этом контексте, требующем скорее исполнения нида, чем любовных стихов, не случайным кажется и мотив похвалы героя своим отцовством. Цель состязания – унижить соперника, лишить его мужественности. Превзойти в поэтическом мастерстве – значит добиться превосходства во всем остальном. Сама ситуация фиксирует мотив «отцовства» в семантике мансёнга, о чем говорит сопоставление вис Бьёрна Хитдалакаппи и Бьёрна Брейдвикингакаппи, героя «Саги о Людях с Песчаного Берега»:

Þá mun þunnrar blæju
þöll (vestarla und fjöllum,
Rindr vakði mik mundar)
manns þíns getu sanna,
ef gæti son sæta
sunnu mars við runni,
vön lætk réttar raunar,
ríklunduð mér glíkan.

(Skj. IB,279,10)

Там на западе у подножья гор
Сосна тонкого одеяла (=Оддню)
оправдает муж твои надежды,
– влечет меня к тебе Ринд руки (= женщины-
на),
если нарядно одетая женщина
приживет с Кустом золота (=кеннинг мужа)
сына, похожего на меня,
предчувствие выйдет в руку.

Þá mun þoll en mjóva
 Þórodds aðalbjóra
 (Fold unni mér fǫlðu)
 fannhvít, getu sanna,
 ef áttgöfug ætti
 auðbrík sonu glíka,
 (enn emk gjarn til Gunnar
 gjalfrelða) mér sjölfum.

(Skj. IB,125,3)

Стройная сосна вин (=Турид, возлюбленная
 Бьёрна) оправдывает надежды Тородда (мужа
 Турид) – *любит меня белоснежная*
Земля одежды (=женщина) –
 если высокородная Носительница
 сокровища (=женщина) родит
 сына, похожего на меня,
 – *я жажду Гунн золота (= женщину).*

Следует заметить, что прагматическая функция вис сохраняется – надежды обоих скальдов оправдываются, о чем свидетельствует, в частности, приведенный выше прозаический контекст «Саги о Бьёрне». Тем не менее при минимальной коммуникативности и экспрессивности этих стихов в них появляется непосредственное изъяснение чувства. На данной стадии развития жанра речь об эмоциях еще не превращается в эмоциональную речь. Чувству отводится незначительная роль в обеих висах (вставные предложения); остальная их часть занята ситуацией, вытесняющей, как и всегда в скальдической поэзии, выражение эмоций в парентезы. Однако главная ценность приведенных стихов заключается в том, что констатируемая в них ситуация оказывается о б щ е й для обеих вис. Нельзя не заметить семантической близости двух строф – факт почти уникальный для скальдических вис, так же индивидуальных, отрывочных и конкретных, как и породившие их действительные ситуации. От констатации частных фактов, определяющих индивидуальность каждой висы и исключаяющих самую возможность типизации, скальдическая поэзия впервые поднимается до обобщения и преодоления частного. Едва ли нуждается в объяснении, почему шаг к типизации из всех скальдических жанров был сделан именно мансёнгом.

На этой стадии развития жанра всецело господствует, как это показывают приведенные строфы, малая форма – восьмистрочная виса. Парциальность висы не позволяет преодолеть статичности в изображении чувства, остающегося неизменным и лишь меняющим ситуации проявления. Тем не менее процитированный прозаический текст «Саги о Бьёрне» содержит косвенное указание на то, что в своих стихах Бьёрн, как и его соперник Торд, пытаются выйти за пределы элементарной скальдической структуры. Названия не сохранившихся сочинений Торда «Daggeislavísur» («Висы Дневного Луча»; Daggeisla – прозвище жены Бьёрна Тордис) и Бьёрна «Eykyndilsvísur» («Висы Светоча Острова»; Eykyndil – прозвище возлюбленной Бьёрна Одню) заставляют думать, что это могли быть не отдельные висы (lausavísur), а связанные циклы строф, не объединенных стевом. Самое приблизительное представление об их содержании можно получить, сопоставив их с уже упоминавшейся песней, название которой построено по идентичной модели – «Kolbrunargvísur»

(«Висы Чернобровой») Тормода Кольбунарскальда, означенной в «Саге о Названных Братьях» как *lofkvæði* – «хвалебная песнь». Вероятное отсутствие хулы, следующее из такого обозначения (ср. также «lof» – хвала, как называет мансёнг Оттара Черного Астрид), позволяет считать, что оскорбительность этих сочинений заключалась в самом факте их направленности на определенную женщину и ожидавшейся от них действительности.

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

Nú varðk mér í mínu,
(menreið) jötuns leiði,
(réttumk risti) snótar
gamma ost fyr skömmu;
þeir munu fætr at fári
fald-Gerðar mér verða,
(alls ekki veitk ella)
optar an nú (svarra).

(Skj. VI,70,1)

Brunnu beggja kinna
björt ljós á mik drósar
(oss hlægir þat eigi)
eldhúss of við feldan,
en til okla svanna
ítrvaxins gatk líta,
(þrö muna oss of ævi
eldask), hjá þreskeldi.

(Skj. IB,70,2)

Brámáni skein brúna
brims und ljósum himni
Hristar, hǫrvi glæstrar
haukfránn á mik lauka,
en sá geisli sýslir
síðan gollmens Fríðar
hvarma tungls og hringa
Hlínar óþurpt mína.

(Skj. IB,70,3)

Сейчас возникла сильная любовь в моем
дыхании ётуна (= груди),
ноги Носительницы ожерелья только что
показались из-за порога.
Эти ноги Герд повязки (=Стейнгерд)
я думаю будут чаще, чем теперь,
причинять мне горе – *другого я ничего
не знаю об этой женщине.*

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

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

Сравнение этих вис Кормака с процитированными стихами Халльфреда и Бьёрна (не говоря уже об Эгиле) показывает существенные структурные

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

Появление описаний внешности женщины относится к числу важнейших инноваций мансёнга. Нечастые в скандинавских прозаических источниках «литературные портреты» персонажей почти всегда даются только героям. В «сагах об исландцах» встречается всего два относительно детализованных описания женщин: пятидесятилетней колдуньи в «Саге о Людях с Песчаного Берега» («она была крупной женщиной, высокой, плотной, склонной к полноте. У неё были черные брови и узкие глаза, темные и жесткие волосы») и уже упоминавшейся Кольбрун, которой скальд Тормод в «Саге о Побратимах» посвятил свой мансёнг («она была обходительной женщиной, не особенно красивой, с черными волосами и бровями – поэтому ее называли Кольбрун „Чернобровая“, – с умным выражением лица и хорошим цветом лица, статная, среднего роста и с немного косолапыми ступнями при ходьбе»). Почти полное отсутствие описаний женщин в сагах пытались объяснить и суровыми требованиями морали в Исландии и не менее суровыми условиями метеорологии в этой стране¹²², в отличие, например, от Средиземноморья, где словесные изображения героинь распространены значительно шире. Однако наиболее характерной чертой «женских портретов» в скандинавской прозе является не столько их крайняя редкость, сколько полная объективность изображения. Описания внешности даны не субъективно, через восприятие других персонажей, что могло бы сообщить им эмоциональную окрашенность, но подчеркнуто отстраненно – самим автором саги. Характерная для саги конкретность подробностей, натуралистичность, упоминания о неправильных, даже уродливых чертах внешности делают описания вполне индивидуализированными, но никак не идеализированными, что резко отличает их от женских образов в континентальной, восходящей к Овидию, традиции. Даже участие Кольбрун в романической ситуации не побуждает автора саги сделать предметом изображения ее физическую привлекательность, а не объективные «внешние данные». Этот предельно объ-

активный литературный портрет не дается с целью мотивировать чувство другого персонажа, не становится самоцелью, иными словами, не приобретает художественной функции. Можно предположить, что физическая красота, традиционно ассоциирующаяся в континентальной литературе с женскими образами, еще не открыта в качестве объекта литературного описания поэтикой исландской саги.

Внешний облик героинь не является самостоятельным предметом изображения и в песнях «Старшей Эдды». Трудно отнести к средствам описания внешности такие типично фольклорные изобразительные приемы, как эпитеты: ljós – «светлая» [Vkv. 3.4, 8.3; Sg. 52,2; Am. 28.5; Háv. 92.3; Grp. 21,28,29,30], hvítarm – «белорукая» [Háv. 162.3], horsk – «умная» [Háv. 102,5; Am. 3,1; 10.4], svinnhuguþ – «умная» [ННП. 10,2], которые благодаря воспроизводимости в составе эпических формул десемантизируются и почти превращаются в «мнемонический прием эпики»¹²³. В формулах упоминается о волосах героини – bjart haddat man [Grp. 33], enn hvít hadd [Ghv. 16], о ее руках – armr [Skm. 6,3; Háv. 108,4], пальцах – mjófingrað [Rp. 40,3], mæfingr [Hm. 10,2]. С точки зрения функциональной эти эддические формулы и эпитеты отстоят от логических определений дальше, чем от усилительных, орнаментальных атрибутов. Доминирующая традиционность эпических формул и украшающих эпитетов, чья единственная функция сводится к выделительной, подчинена общей установке эддической поэзии на идеализацию героических образов. Так же как и в сагах, в песнях «Эдды» описания внешности женщины не превращаются в объект поэтического изображения.

В эддической поэзии идеализирована физическая красота – связанные с женскими образами ассоциации наделены обязательностью; в сагах же объективно детализован и конкретизирован внешний облик. Скальдический мансёнг впервые в скандинавской культуре совмещает описание внешней красоты с детализацией, замечает привлекательность отдельных подробностей. Раньше других скальдов красоту возлюбленной оценивает Кормаг: «Каждый глаз Саги пива (=женщины), что находится на светлом лице Нанны ложа (=женщины), я оцениваю в три сотни; волосы, что расчесывает Сиф льна (=она) я оцениваю в пять сотен». В уже процитированных висах Кормака (1–3) глаза Стейнгерд названы с помощью кеннингов сияющими «огнями щек», «соколиноострыми лунами ресниц», «звездами век», ее лоб – «небом бровей». Упоминание в едином контексте неба, звезд, луны создает «космический» образ, в котором для скальда замыкается вся вселенная. В других висах Кормака идет речь о руках Стейнгерд – handfogr kona (63), ногах – þeir fœtr (1), лодыжках – þkla svanna (2), зубах – tanna silki – Nanna (32). Детали одежды и украшений упоминаются, как тому и следует быть согласно Снорриевой «Эдде» («женщину следует обозначать „kenna“ через все женские наряды, золото или драгоценные камни...»), в бесчисленных кеннингах: hringa Hlín – «Хлин колец» (3), gollmens

Frið – «Фрид золотого ожерелья» (3), Hǫrn hrings – «Хорн колец» (6), baugsæm lind – «Липа запястья» (4), men – Grund – «Земля ожерелья» (6). Взгляд скальда замечает и косынку – dúk: Rindr hordúks [Hallfr. 27], и оторочку – saumr: Saga saums [Hallfr. 24], и повязку – band: björk bands [Ol. h. 4], и шелк – silki: silki – Nanna [K. 32], или полотно ее платья – hǫrr: hǫrvi glæstrar [K. 3]; lin: Hlín skapfrömuð línu [K. 19]; Hlín skrautligrar línu [K. 33], и особенно часто ее головной убор «faldr» – знак замужества.

Конечно, в тех случаях, когда слова, обозначающие детали одежды или украшений, использованы в кеннингах в качестве определений, их нельзя отнести к описаниям внешности. Хотя, как показывают недавние исследования лексики скальдов¹²⁴, составные элементы кеннингов женщины не всегда бывают вполне произвольны. Например, в кеннингах Стейнгерд (Steinn – «камень», Gerðr – Герд, имя богини, «покровительница») в определениях часто встречаются слова со значением «камень» – steinn (17), «каменное ожерелье» – sǫrvi (37, 39, 56), sigli (56), «наручный камень» – handar skers (50), «шейный камень» – hals múils (55); основу же кеннинга нередко составляют имена богинь или валькирий, имеющие значение «покровительница»: Герд (2 раза), Хлин (6 раз), Эйр (5 раз). Если согласиться, что эти кеннинги в висах Кормака не случайны, а это подтверждается и тем, что некоторые из определений (sǫrvi, sigli) относятся к числу *hara legomena* в кеннингах женщины, то в отдельных случаях нельзя полностью исключить их приближения к средствам индивидуализации. Даже в тех случаях, когда способы изображения женского образа не исчерпываются кеннингами, они, как в этом легко убедиться даже по приведенным примерам, преимущественно сводятся лишь к называнию. К собственно описательным приемам приближаются окказиональные в скальдической поэзии эпитеты: *itrvaðinn* – букв. «красиво выросшая», *ljós* – «светлая» [K. 2], *allhvít* – «вся белая» [K. 5], *handfǫgr* – «прекраснорукая» [K. 63], *ríklunduð* – «красиво одетая» [Vjǫrn Hit. 10], *hǫrvi glæst* – «одетая в полотно» [K. 3], *fannhvít* – «белая» [Vjǫrn Br. 3], *fagr* – «красивая» [Magnus Berf. 4, Gunnlaugr 9], *litfagra* – «прекрасная лицом» [Gunnlaugr 10], *væn* – «статная» [Gunnlaugr 9], *en mjóva* – «стройная» [Vjǫrn Br. 3].

Пока взгляд скальда в основном оценивает внешнюю сторону, лишь несколько раз Кормак упоминает об уме Стейнгерд: *konan svinna* [K. 63; ср. также 8], *svinn snót* – «умная женщина» [Vjǫrn Hit. 3] и *ogðsæll* – «счастливая на слова» [Vjǫrn Hit. 2], о ее знатном происхождении *vel borinn* [K. 5; ср. *ættgóð* – Hallfr. 3, *ættgǫfug* – Vjǫrn Br. 3] и о ее «силе духа» – *hugstarkr* [K. 8].

Несмотря на то что по сравнению с эддической поэзией эпитеты в мансёнге воспроизводятся редко и обычно используются окказионально, они, как правило, так же не получают индивидуальной референции, как и скальдические кеннинги. Полноценными средствами индивидуализации становятся для скальда только собственные имена («Лучше мне вести долгие раз-

говору со Стейнгерд, чем гонять по пастбищу бурых овец» [К. 9]; «Рад я вспоминать о Кольфинне» [Hallfr. 3, 23]; «Не был радостен Змеиный Язык ни один день, с тех пор как Хельга Красавица стала женой Хравна» [Gunnlaugr 8]), прозвища («Вздыхает Светоч Острова» [Vjorn Nit. 5]) или патронимы («Я вспоминаю о дочери Торкеля» = Стейнгерд [К. 35]; «Я не посватался к единственной дочери Альвалди» = Кольфинне [Hallfr. 2]). Вопреки распространенному мнению¹²⁵, ничего подобного провансальскому *senhal* в скальдическом мансёнге не используется, на всем протяжении жанра имя героини называется более или менее открыто и однозначно ее идентифицирует. Так, скальдическая любовная поэзия как бы синтезирует индивидуализацию образов, достигнутую поэтикой саги и восходящую к фольклору идеализацию красоты в эддической поэзии. Можно с уверенностью утверждать, что индивидуальная красота героини замечена и по достоинству оценена скальдом, ибо впервые в скандинавской культуре превращена в предмет изображения, мотивирующий возникновение чувства.

С выражением чувства тесно связано появление пейзажа в скальдической любовной поэзии. На общем фоне скандинавской литературы, где описания природы практически отсутствуют (ср. в «Саге о Ньяле» хрестоматийные и уникальные слова Гуннара из Хлидаренди: «Как красив этот склон! Таким красивым я его еще никогда не видел – желтые поля и скошенные луга»), привлекают внимание даже отрывочные пейзажные «реплики» в поэзии скальдов, такие как в висе 3 Халльфреда: «Быстро мчится конь Мари (= корабль). Рад я вспоминать о Кольфинне, когда носом корабля я пересекаю страну угрей (= море)». Стихи Кормака дают пример и более развернутых описаний пейзажа (строфа 53):

Brim gnýr, brattir hamrar blálands Haka standa, alt gjalfr eyja þjalfa út líðr í stað, víðis; mér kveðk heldr of Hildi hrannblikis, an þér, miklu svefnfátt; sörva Gefnar sakna mank, es ek vakna.	Море ревет, вздымаются крутые валы синей страны Хаки (= моря), Все волны у островов Тьелфи откатываются обратно в глубину. Я говорю, что больше потерял сон, чем ты, из-за Хильд блеска моря (= женщины); если я просыпаюсь, мне не хватает Гевн ожерелий (=ее).
---	---

(Skj. IB,78,37)

Необычен размер этой висы – большая часть строк открывается тремя тяжелыми ударными слогами. Каждая строка содержит четыре акцента вместо обычных трех, аллитерирующие слоги в нечетных строках (*stuðlar* – «подпорки») сталкиваются друг с другом, разделенные всего одним слогом. Во всех строках, кроме первой и пятой, используются полные рифмы (*aðalhendingar*), хотя это не требуется метрическими канонами скальдов в нечетных строках,

где достаточно консонанса. Этот тяжеловесный, переобремененный избыточными акцентами и насыщенный вибрантными созвучиями стих как бы воссоздает рев и ритм морской бури. В «Перечне Размеров» Снорри [Нт. № 35] подобный размер назван *en forna skjálfhenda* – «древний дрожащий размер», а его изобретение приписано исландскому скальду Торвальду Вейли († 999 г.), «потерпевшему кораблекрушение в бурю и дрожащему от холода на скале». Виса Кормака, если она подлинная, древнее висы Торвальда, хотя и сочинена в сходных обстоятельствах. Из саги известно, что во время морского похода в Ирландию Кормак почти не спал и всё время думал о Стейнгерд. Помимо поразительно «семантизированного» размера висы, ритмичность стиха которой передает мерность волн, а звукопись воссоздает рокот прибоя, нельзя не обратить внимания на редкостное соответствие фразеологии (кеннинга «Хильд блеска моря») контексту строфы: «море ревет <...> вздымается <...> откатывается в глубину». «Хильд блеска моря» слепит глаза скальду наяву и во сне, он просыпается и от шума (и блеска) волн, только чтобы вновь ощутить, что ему «не хватает Гевн (блестящих) ожерелий». Конечно, пейзаж как объект описания еще не превращается в этой висе Кормака в образ. Не появляется пока и противопоставление реального и образного миров – Кормак вне сомнения описывает только мир реальный. Однако первые приметы образности, симптомом которых является разрушение условности кеннинга, уже намечены. Пейзаж Кормака, как и описание внешности в его висах, приобретает мотивированность – соотнесенность с изображением переживания.

Скальдический мансёнг начинает открыто описывать то, о чем лишь косвенно говорят исландские родовые саги – внутренние переживания персонажей. Известно, что чувства героев не являются объектом прямого изображения в «сагах об исландцах», рисуя преимущественно внешний ход событий. Минимальны в исландской прозе даже те лаконичные замечания, которые можно принять за изъяснение эмоций, например признание Гудрун в «Саге о Людях из Лососьей Долины»: «Тому я была всего хуже, кого я любила больше всего», или восклицание Тордис в «Саге о Людях со Светлого Озера»: «Сколько солнца, и ветер с юга, и Сёрли въезжает во двор!» В науке давно обсуждается вопрос о том, можно ли рассматривать умолчание в саге как сознательный литературный прием. Действительно, в критических эпизодах повествования, когда персонажи переживают душевный подъем, когда их эмоциональное возбуждение достигает максимума, наиболее лаконичным и сдержанным становится автор саги, но отнюдь не ее герой – скальд. Именно в этих экстремальных ситуациях скальд сочиняет вису – нид или мансёнг, выплескивая переполняющие его чувства в хулильных или любовных стихах.

Скальдическая поэзия и цитирующие ее саги – единый литературный организм; по образному выражению Э. О. Свейнссона «сага живет своими

висами»¹²⁶. Если сага «симптоматически» (термин Э. О. Свейнссона) показывает то, что уже известно скальдическому мансёнгу, данный способ изображения можно считать вполне сознательным. Справедливо замечено, что «некоторое содержание должно быть так или иначе обработано словом, прежде чем о нем научатся умалчивать»¹²⁷. Открытие переживания в качестве объекта литературного изображения и есть та «обработка содержания словом», необходимая для превращения его в предмет имплицитного «симптоматического» показа в сагах. Сага словно дает герою возможность заявить о своих чувствах самому, что он и делает, сочиняя свои скальдические стихи.

Можно предположить, что на этой стадии развития литературы предметом описания могут являться лишь собственные переживания автора. Открыто говорить о чужом внутреннем мире несвойственно ни автору саги, подразумевающему под поступками персонажей их эмоции, ни автору скальдических стихов, не замечающему чувств своего соперника и с момента сочинения мансёнга воспринимающему благосклонность его адресата как данность. Не этой ли по условию заданной мансёнгом уверенностью во взаимности объясняется стереотипность выражений *unni mér* – «любила меня» (*unni mér manna mest* – «любила меня больше всех мужей» [К. 21]; *Fold unni mér fõlðu* – «любила меня Земля платья» = женщина [Vjõrn Br. 3]) – единственной формулы в скальдической любовной поэзии, выражающей достигнутую ею цель. В подчеркнуто неформульном скальдическом стихе, беспрестанно варьирующем способы выражения «авторских» чувств и создающем эффект их субъективности, эта формула обращает на себя внимание и тем, что связана конвергенцией или заимствованием с эддической поэзией (ср. в «Краткой Песни о Сигурде» 28: *mér unni mæg fyg mann hvern* – «дева любила меня больше всех мужей»). Однако если говорить о выражении переживания, то основное различие между скальдическим мансёнгом и эддической поэзией значительно глубже простого противопоставления индивидуальных versus формульных изобразительных средств.

В отличие от поэзии скальдов, в героических песнях «Старшей Эдды», как и в исландских сагах, изъяснение переживаний связано только с женскими образами. Принято считать, что в так называемых эддических героических элегиях («Плач Оддрун», «Первая, Вторая и Третья Песнь о Гудрун», «Подстрекательство Гудрун», «Поездка Брюнхильд в Хель») героиню характеризует и сила духа, и сила чувства. Тем не менее, хотя эддические монологи героинь, перечисляющих свои беды, являются глубоко личными, предмет изображения составляет в них не индивидуальное переживание, не непосредственное излияние чувств, но, условно говоря, героическая реализация личности в драматически объективной ситуации. Если провести параллель между эддическими «элегиями», романскими *cantigas de amigo*, англосаксонскими *wineleod* и т. д., то можно заметить отсутствие интереса к анализу

внутреннего мира личности и несколько отстраненный, эмфатически объективный тон повествования, характерный для ранней стадии развития этого жанра. Языковые средства, в частности «имена чувств», показывают, что субъективное переживание (печаль, скорбь, грусть, гнев) не отчленилось в произведениях этого жанра от понятий социальной активности или ее результатов (борьба, вражда, распря, вред)¹²⁸. Напротив, контексты скальдического мансёнга с несомненностью свидетельствуют, что речь в них идет именно о чувствах.

Едва ли не главное завоевание Кормака состоит в том, что в его стихах переживание превращается в объект поэтического изображения. О своем чувстве, которое становится исключительным содержанием его жизни и поэзии, Кормак говорит всегда предельно субъективно почти во всех своих висах: «Вышла из палаты женщина. Отчего вся комната изменила вид? Мне желанна Гунн огня моря», «Я буду любить Эйр огня воды всегда», «я люблю Гунн морской водоросли (или „ожерелья“ – *sgrvi* – конъектура Р. Франк) все больше и больше», «я люблю Сагу ожерелий вдвое больше, чем самого себя», «та, что из всех женщин была для меня самой желанной», «возникла любовь в груди моей», «мое желание никогда не состарится», «меня это не радует», «ее взгляд несет мне несчастье», «эти ноги <...> причиняют мне горе», «это тяжкое горе мучает меня».

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

Предчувствие несчастья, близкой гибели пронизывает весь скальдический мансёнг, само сочинение которого предreshает трагическую развязку: «Нежная Ринд полотняной косынки будет белою рукою утирать слезы с ресниц <...> если мертвого меня воины снесут с корабля» [Hallfr. 27]; «Мало забочусь я, хотя и буду убит в объятиях женщины – я, мореплаватель, рисковал жизнью, чтобы достичь ее. Если я смогу заснуть между рук Сиф шелковых покрывал, я не буду сдерживать своих желаний со светлой Липой складок платья» [Hallfr. 19].

Даже из приведенных примеров ясно, что, в отличие от континентальной поэзии, горе скальда ни в малейшей степени не может быть вызвано равнодушием его возлюбленной. На вопрос Кормака «Кого бы ты избрала себе в мужа, Хлин льна?» Стейнгерд отвечает: «Разрыватель колец, я готова была бы соединиться с братом Фроди (Фроди = брат Кормака), будь он хоть слепым, если бы только судьба допустила это и боги сделали мне благо». О разгневанной и могущественной «судьбе» (gík skop) говорит в своих стихах и сам Кормака: «Лежим мы, Хлин огня руки, на двух краях ложа. Могущественная судьба с гневом делает с нами свое дело. Мы видим это. Нам никогда не дано взойти без печали на одно ложе, Древу метели мечей (= воину) и дорогой ему Фрейе огня руки (=женщине)» [К. 40].

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

Магическая цель сохраняется и обеспечивает действенность мансёнга в «Саге о Гуннлауге Змеином Языке», герой которой – skáld mikit ok heldr níðskár – «большой скальд и способен на нид». Тема соперничества реализуется в ддящемся в течение всей саги вербальном поединке: Гуннлауг и Хравн сражаются (ættisk við) своими висами, и лишь в конце стихи сменяет оружие. Прежде чем сразиться мечами, оба противника «наносит удары» висами дроткветта (вспомним у Кормака, 25: beitat vápn at vísu – «оружие ударяется о вису»). Еще до поединка Хравн произносит строфу (№ 15), в которой призывает Гуннлауга отступить от Хельги: Mjök eru margar slíkar <...> fyr haf

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

Поединок начинается с почти молитвенного обращения Гуннлауга к богам с просьбой даровать ему победу – happs unni goð greppi gort, (Skj. IB,187,11), на что Хравн отвечает: Veitat greppr, hvágr greppa gagnsæli hlýtr fagna (Skj. IB,189,3) (в переводе А. И. Корсуна: «Скальд не знает, видно, чьей победа будет»). Поединок не приносит победы никому, но каждый считает побежденным другого. В следующем бою суждено погибнуть обоим соперникам, но их поэтический поединок на этом не кончается, и после смерти Гуннлауг и Хравн произносят висы, явившись во сне своим отцам. В этих последних висах, как и во всех других стихах Гуннлауга, сочиненных со дня встречи с Хравном, почти всегда так или иначе присутствует упоминание соперника. Чаще всего он называется по имени (№ 13):

<p>Ormstungu varð engi allr dagr und sal fjalla hægr, síz er Helga en fagra Hrafns kvánar réð nafni; lítt sá Høðr enn hvíti, hjøtþeys faðir meyjjar (gefin vas Eir til aura ung) við minni tungu.</p>	<p>Змеинный язык не был радостен ни один день под небом (палатами гор), с тех пор, как Хельга Красавица стала называться женою Хравна. Белый (=трусливый) хевдинг шума мечей, отец женщины, – <i>отдана была юная Эйр за золото</i> – мало считался с моим языком.</p>
---	--

(Skj. IB,187,8)

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

<p>Alin vas rýgr at rógi, runnr olli því Gunnar, (lög vask auðs at eiga óðgjarn) fira þorum;</p>	<p>Рождена была эта женщина для раздора сынам мужей. Древо Гунн (=воин) стал причиной тому (или «завладел ею»). <i>Я слишком страстно желал обладать поваленным Стволом сокровищ</i> (=женщиной, т. е. Хельгой).</p>
--	--

nú's svanmærrar (svíða svört augu mér) bauga lands til lýsi-Gunnar lítil þörf at líta.	Не нужно мне теперь смотреть – у меня <i>темнеет в глазах</i> –на лебединопрекрасную Гунн света земли запястья (=женщину, или «сияющую Гунн земли запястья»).
---	--

(Skj. IB,188,12)

Как видно из содержания приведенных стихов (№ 19), никакой хулы в адрес соперника в них нет, хотя упоминание о нем сохраняется как своеобразный «сигнал» жанра. Имена действующих лиц или заменяющие их приемы обозначения даны в связи с констатацией определенной ситуации, причем только ради непосредственного выражения эмоциональной реакции скальда. Чувства автора не нужно угадывать из сообщаемых фактов, о них заявлено совершенно прямо: «не был радостен ни один день», «страстно желал», «не нужно мне смотреть». Переживаемое чувство изображается не по внешним симптомам его проявления, а по внутреннему состоянию автора – «у меня темнеет в глазах». Острота восприятия, сила выражения эмоций создает впечатление крайнего внутреннего напряжения – в стихах Гуннлауга достигнута небывалая для мансёнга поглощенность чувством. На этой стадии развития жанра скальдическая поэзия впервые обращается от констатации фактов к личным переживаниям автора: внутренний мир скальда начинает становиться важнее, чем внешний подвиг, усложняется любовная топика, появляются естественность и экспрессивность в изображении эмоций.

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

Семантическую функцию получает и структурная организация всей висы, параллелизм которой сменяется зеркальным строением. Кольцевой компо-

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

<p>Munat háðvorum hyrjar hríðmundaði þundar hafnar hǫrvi drifna hlýða Jörð að þýðask; því lautsíklar lékum lyngs, es vorum yngri, alnar gims á ýmsum andnesjum því landi.</p>	<p>Не сможет добиться привязанности отражающий врагов Управитель бури огня Тунда (кеннинг мужа, где «огонь Тунда»=оружие, «буря оружия»=битва, «управитель битвы»=муж) покрытой льном Земли огня моря (=женщины). Потому что я наслаждался, когда мы были молодые, на обоих мысах огня руки этой Земли лощины рыбы пустоши (кеннинг женщины, где «рыба пустоши»=змея, «лощина змеи»= =золото, «земля золота»=женщина).</p>
---	--

(Skj. IB, 186–187, 7)

Если распутать переплетение кеннингов и вставных предложений, то в сущности основной («коммуникативный») смысл строфы сводится к выражению уверенности в том, что Хравну не удастся удержать Хельгу, так как она никогда не сможет забыть Гуннлауга. Тем самым скальд как бы высказывает пожелание Хравну держаться от Хельги подальше – такова «прагматическая» функция висы. Однако в отличие от рассмотренных нами стадиальных образцов мансёнга, стихи Гуннлауга ни в коей мере не сводимы ни к прагматике, ни к коммуникации. Хотя функциональный синкретизм мансёнга (знак архаики) всё еще сохраняется и здесь, происходят изменения внутри самой системы функций: «стертость» прагматической установки и превращение коммуникативной задачи в служебную, делает конструктивной эстетическую функцию. Эстетическая доминанта, которую мы наблюдали на примере предшествующих вис Гуннлауга, не вызывает сомнения и в этом случае. Многочисленные кеннинги в этой строфе переплетены как орнамент на украшениях эпохи викингов (в чем, как об этом не раз писали, можно видеть проявление одной и той же эстетики). Совершенство строфы дости-

гается «художественным использованием внешне прихотливого, в действительности же строго рассчитанного расположения слов – к тому же на фоне столь же прихотливого и строгого метра»¹²⁹. Однако за этой сложностью легко угадывается создаваемый образ: Хравн называется «отражающим врагов Управителем бури огня Тунда (= битвы)», – тем самым как бы подчеркивается его доблесть в битве (= буре огня Тунда), н е с м о т р я на которую он не сможет удержать Хельгу – «Землю золота», покрытую, как снегом, льном. Появление «змеи» в определении второго кеннинга, обозначающего Хельгу как «землю <...> змеи», тоже приобретает особый смысл, если вспомнить о прозвище самого автора.

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

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

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

(Skj. IB, 125, 1)

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

В строке *grand fæk af stoð* букв. «Я получаю горе от поддержки» обращает на себя внимание (невольная?) игра слов, основанная на оксюмороническом соединении лексем *grand* – «горе» и *stoð* – «поддержка», так как в кеннинге Турид *stoð strengs* – «поддержка ожерелья» определение *strengs* – «ожерелье» оторвано от основы и вынесено в следующую строку¹³⁰. Встает вопрос об условности и второго кеннинга Турид *þella armlinns* – «Сосна обручий» в контексте всей висы, где речь идет о блеске «обручий» и «золотой» кромке леса, освещенного солнцем на закате, о «золотых и синих (*blár*) *лесax*». Неизвестно, насколько осознанно обыгрывается многозначность слова *blár*, которое может быть понято и как существительное со значением «море», и как прилагательное в функции определения к *viðar* – «леса», т. е. «синие» в сгущающихся сумерках дерева. В любом случае у слова *blár* сохраняются «зловещие, фатальные, предвещающие гибель» ассоциации в германской поэзии, что приобретает особенное значение и в контексте строфы (ср.: *drekka erfi*, букв. «пить на похоронах»), и в той ситуации, когда была сочинена эта виса.

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

Экспрессивность, образность, проблески подлинного лиризма в любовных стихах скальдов поразительны на фоне остальной скальдической поэзии. Это становится возможным, потому что авторы любовной поэзии – действительно самые замечательные исландские скальды, ярчайшие творческие индивидуальности. Не случайно, что именно они впервые обратились к изображению чувства: к утверждению не только личности автора, но и его права на индивидуальную эмоциональную жизнь. Их необычность, выделенность осознается и мотивируется сагами. Например, Эгиль, потомок Квельдульва (=Вечернего Волка), прозванного так за свою способность менять обличье (*hamgrammr*), – единственный тип в конвенциональном, литературном смысле этого слова¹³¹. Его роднит с Одним и поэтический дар (сага называет Эгиля *orðviss* – «мудрый словами»), и колдовство (*seiðr*), и руническая магия. Кормак описывается сагой как *áhlaupamaðr í skapi* – «человек запальчивого (букв. вскидчивого) нрава»; Халльфред называется *margbreytinn* – «непредсказуемый, неуживчивый»; о Гуннлауге говорится, что он был «очень заносчив, с юности честолюбив и во всем неуступчив и суров. Он был хорошим скальдом и способным на нид и был поэтому прозван Гуннлаугом Змеиным Языком».

Появление интереса к личности поэта, наделение его индивидуальной биографией подтверждается самим феноменом «саг о скальдах», которые отличает от остальных «саг об исландцах» доминанта романической темы.

В «сагах о скальдах» и в той любовной поэзии, которая в них содержится, часто обнаруживают следы континентального влияния, предполагая, что романтическое чувство не могло быть известно в Европе до трубадуров¹³². Кормака называют «Тристаном Исландии» и «трубадуром Севера»; в «сагах о скальдах» прослеживают модели историй о Тристане, а висы, в них включенные, считают не древними и подлинными любовными стихами, но чисто орнаментальными строфами, присочиненными *ad hoc* самими авторами саг в XIII–XIV вв. в стиле трубадуров¹³³. Главное в аргументации «гипотезы влияния» состоит в обосновании неаутентичности скальдических стихов в «сагах о скальдах», так как если висы подлинны, т. е. действительно были сочинены в X– начале XI вв. и существовали в устной традиции до тех пор, пока не были записаны в XIII в. авторами саг, то они предшествуют лирике трубадуров и не могут находиться под ее влиянием. Напротив, если принятые критерии датировки скальдических стихов в «сагах о скальдах» могут быть пересмотрены, то вопрос о возможности влияния остается, по крайней мере с точки зрения хронологии, открытым.

Исследование хронологии обычно опирается на лингвистический анализ и на свидетельства расхождений между содержанием скальдических вис и прозаических контекстов. Именно эти области и были основными предметами дискуссии 60–70 годов, посвященной «сагам о скальдах», результаты

которой показали, что сторонникам «гипотезы влияния» в целом не удалось изменить традиционно принятого взгляда на аутентичность и древность поэзии в «сагах о скальдах».

Лингвистический анализ, преимущественно связанный с изучением архаизмов, подтвердил, что в XIII в. сознательная архаизация стиля не могла проводиться последовательно¹³⁴. Исследования расхождений между стихами и прозой не смогли поколебать уверенности в том, что прозаический контекст основан на более древнем скальдическом материале и мог быть лишь частично доступен пониманию авторов саг. Произносимых скальдами вис слишком много, чтобы заподозрить их орнаментальность; они нередко слишком тесно взаимосвязаны, чтобы их можно было отнести к лирическим вставкам; и иногда слишком плохо соответствуют прозаическому контексту, чтобы их сочинителем – и тем более фальсификатором – мог быть автор саги¹³⁵. В отличие от провансальских *canço* скальдические висы полностью принадлежат моменту их исполнения и были бы неуместны в любой иной ситуации, кроме той, что вызвала их к жизни.

Тем не менее подлинность некоторых вис в «сагах о скальдах» все-таки подвергается сомнению даже теми исследователями, которые внесли важный вклад в опровержение «теории влияния»¹³⁶. Наиболее сомнительными кажутся, что весьма знаменательно, висы Кормака. Например, процитированные выше висы 3 и 4 Кормака о глазах Стейнгерд сравнивают с провансальской поэзией на аналогичную тему¹³⁷; висам 20 и 21 – вопросу Кормака и ответу Стейнгерд – находят параллели в диалогах французской любовной поэзии XII в.¹³⁸; описание «морского пейзажа» в висе 37 обычно уподобляют *Natureingang* в континентальной лирике¹³⁹. Многочисленные параллели приводятся к висам 7–8 Кормака (Skj. IB. 71–72, 7–8):

Каждый глаз Саги пива
(=женщины, т. е.
Стейнгерд), что находится на
светлом лице Нанны ложа
(=Стейнгерд), я оцениваю в
три сотни.
Волосы, что расчесывает
Сиф льна (=Стейнгерд),
я оцениваю в пять сотен,
быстро становится дорогой пре-
красная Фрейя
сокровища (=Стейнгерд).

Я оцениваю все сильное духом Древо
сокровища (=женщину, т. е.
Стейнгерд), которое мне причиняет
муку, во всю Исландию и во всю
протяженность страны Гуннов
(=Гренландию) и Данию;
Эйр застежки (=Стейнгерд)
я оцениваю
в страну англов
и землю иров (Ирландию), –
я назначаю цену умной Гунн
солнца моря (=Стейнгерд).

Эти висы обычно сравниваются с сонетами 18 и 165 Петрарки и со стихами Пьера Видаля¹⁴⁰. Безоговорочно считаются неподлинными висы 19 (Skj. IB. 74,18) и 61 (Skj. IB. 79,42) Кормака:

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

Камни грозят быстро поплыть,
 как зерна по воде, и земля – опуститься
 – я все-таки неприятен молодой
*Перемычке сокровищ (=женщине, т. е.
 Стейнгерд);*
 и огромные величественные горы
 обрушатся в глубокое море прежде чем
 другая, равная по красоте Стейнгерд,
 Палка сокровищ (=женщина) родится.

Эти две висы Кормака, содержащие троп *adynata*, сравнивались с поэзией Овидия (виса 19: «Метаморфозы» VII, 198–200; XIII, 324–327, «Тристии» I, VIII, 1–10, «Послания с Понта» IV, VI, 45–50, «Героини» V, 29–30) и с поэзией Горация (виса 61: «Эпод» XVI, 25–29). Параллели, содержащие использованную Кормаком риторическую фигуру, обнаружены начиная с древнеегипетских текстов до Эврипида, Горация, Проперция, Тибулла, Овидия, «Романа об Энее», Клопштока, Клейста, Гёте, Ариосто, Тассо, Метастазии, Шекспира и Джона Донна¹⁴¹. И хотя сама возможность подобного исследования (которое можно было бы дополнить фольклорными, например малорусскими, болгарскими и прочими, параллелями, проанализированными А. Н. Веселовским¹⁴²) свидетельствует об универсальности приема в мировой литературе, все-таки считается, что эти висы Кормака сочинены под влиянием римской поэзии.

Обосновывать подлинность скальдических стихов не входит в нашу задачу. Тем не менее даже по поводу самых «неподлинных» вис Кормака можно заметить, что влияние Горация маловероятно, так как в отличие от Овидия, о чьем «мансёнге» мы знаем из «Саги о Йоне Святом» (см. выше), его поэзия, вероятно, не была известна в Исландии, по крайней мере в древнеисландской литературе о ней не упоминается. В связи с формулой Кормака *ek met = metk* (в висах 7–8: «я меряю» = «я назначаю цену» в *Ql-Sögu metk auga annat <...> hundraða þriggja* – «Каждый глаз Саги пива <...> меряю я тремя сотнями»; *þann hadd metk fimm hundraða er hǫrbeiði-Sif greiðir* – «Волосы, что расчесывает покрытая льном Сиф, меряю я пятью сотнями») и провансальской формулой «я не променяю ее на ...» была справедливо отмечена большая «склонность к коммерции»¹⁴³ Кормака и его почти «бухгалтерская точность». Сама идея сопоставления этих исландских вис с романскими сонетами скорее всего невольно подсказана общераспространенными новейшими переводами поэзии скальдов, которые отражают литературные вкусы их авторов (ср., например, переводы Ли Холландера¹⁴⁴), воспитанных на европейской, т. е. действительно восходящей к трубадурам и миннезингерам, лирике. Напротив, как показывают недавние исследования¹⁴⁵ о скальдической лексике, ономастика в этих и других висах Кормака не произволь-

на, но мотивирована ближайшим контекстом. В кеннинге Стейнгерд в строке «глаз <...> Саги пива» хейти богини Сага (Sága) этимологически связано с древнеисландским глаголом со значением «видеть» (sjá). Происхождение кеннинга «Нанна ложа» обусловлено тем, что Нанна в мифологии известна только в единственной роли – жены (Бальдра). Строка «волосы, что расчесывает <...> Сиф...» также имеет мифологическое «обоснование» – миф о золотых волосах богини Сиф. Наконец, появление в последней строке Фрейи с ее сокровищем – каменным ожерельем (Brisingamen) может быть соотнесено с «каменными» ассоциациями имени Стейнгерд (Steinn – «камень», см. выше). Можно предположить, следовательно, что эти, как и другие, висы Кормака скорее восходят не к инокультурной, романской, но к собственно скандинавской – мифологической традиции.

Если противопоставить статическому обособлению отдельных строф, ставящему их вне синтагматических проекций, обычный систематический синхронный анализ, то для объяснения кажущихся необычными вис в «сагах о скальдах» едва ли потребуются прибегать к ссылкам на заимствование. Так, морской пейзаж Кормака имеет аналогии внутри самой скальдической традиции (от «морских реплик» Халльфреда до литературного пейзажа Бьёрна Брейдвикингакаппи), висы Кормака 7–8 о глазах и волосах Стейнгерд легко соотносятся с его предшествующими висами на аналогичную тему (1–6), содержащими описание внешности.

Главное же возражение против приведенных доказательств неподлинности состоит в том, что единичные параллели отдельных строк, тем более связанных с универсальными мотивами, не могут рассматриваться как свидетельства заимствования. Любые тематические и риторические аналогии не подтверждают ничего, кроме универсальности любовной поэзии и постоянства ее тем. До тех пор пока не доказано наличие с и с т е м а т и ч е с к и х параллелей, объединяющих поэтические к а н о н ы средневековой исландской и провансальской поэзии, «дискуссия о влиянии» обречена на продолжение. Между тем даже по необходимости краткое сравнение этих двух поэтических систем легко убеждает в их принципиальном – семантическом, формальном и функциональном – различии. В противоположность лирике трубадуров с ее условным, вымышленным содержанием (отсюда поэтика риторических штампов и «общих мест»), переносящим в новую универсальную реальность «куртуазии» (одним из знаков переключения в которую является *senhal*), скальдические любовные висы, predeterminedенные «голыми фактами» действительности, констатируют ту актуальную ситуацию, на которую должны воздействовать, в том числе и называнием (= инвокацией) собственных имен участников этой ситуации (магическая функция, наряду с коммуникативной). Если поэтическое переосмысление давно освоено поэзией трубадуров, то в поэзии скальдов всякий вымысел «лжив», чему не про-

тиворечит возможная фиктивность нида и типологически раннего мансёнга, сообщающих не «действительно случившееся», но то, что с ч и т а л о с ь «действительно случившимся» или желательным. Провансальские *canço* могут быть произнесены в любое время с равной уместностью; напротив, все любовные стихи скальдов внутриситуативны, т. е. полностью принадлежат моменту исполнения и всегда выдаются традицией за импровизацию *ex tempore*, в чем можно видеть следы архаичного представления об авторстве, существовавшего, когда сочинение было неотделимо от исполнения.

Жизнерадостный тон куртуазной лирики, ее стремление к гармонизации, легкость персонификаций *Joi*, *Juvenus*, *Mesure*, куртуазно-рыцарский *cult d'object ideal*, вирилизация Дамы и феминизация трубадура (*humilis*, *tremblans*) не допускают никаких аналогий с трагической безнадежностью скальдического мансёнга, утверждающего культ мужественности и агрессивно направленного всегда против соперника, а иногда даже против адресата (ср. одну из последних вис Кормака № 60: «Не беспокойся обо мне, Хлин кольца: спи со своим мужем. Ты для меня мало привлекательна. Будь ты, Фригг старого платья, лежать рядом с простофилей, а не со мной. Вот вам мой напиток Аурика!» = т. е. поэзия: *skáldskapr* – «скальдическая хула»?). В отличие от трубадуров, скальдам пока не знакомо представление о возвышенном чувстве. Исландская лексика знает лишь средства выражения физического влечения и не ищет слова для обозначения духовной любви, что дает основание некоторым исследователям говорить об отсутствии понятия, обозначаемого словом «любовь». Топика переживания предельно проста; борьба с собственным чувством, душевная раздвоенность, известная уже античности (ср. знаменитую формулу Катутла «и ненавижу, и люблю»), еще не открыты скальдическим мансёнгом.

Отделка формы, техническая виртуозность – единственное, что, на первый взгляд, сближает скальдическую и провансальскую поэзию, – также имеет разное происхождение. Если в стихах трубадуров формальное совершенство – знак элитарности, перекодировочный сигнал куртуазной культуры, то в висах скальдов формальная гипертрофия – единственный способ сделать тривиальные факты значимыми, повысить их ценность. Сообщая об актуальных фактах в особой гипертрофированной форме, скальд надеется воздействовать с ее помощью на реальную ситуацию.

Основной вывод, который следует даже из кратких сопоставлений, заключается в том, что скальдическая поэзия, находясь на начальной стадии индивидуального авторства, для которой характерно распространение авторской активности исключительно на форму, является типологически значительно более ранней, чем лирика трубадуров. Стадиальной «древностью» поэзии скальдов исключается возможность любых инокультурных аналогий.

Если от эпизодического внесистемного генезиса отдельных явлений обратиться к эволюционно-типологическому изучению любовной поэзии скальдов, то нельзя не заметить гипотетичность даже экстралитературных данных для заключения о влиянии при его реальном отсутствии, т. е. конвергенции в опоязовском смысле слова. Действительно, рассматривая отдельные скальдические строфы как «чистую лирику», внезапно и неизвестно каким образом возникшую, трудно удержаться от предположений о внешних совпадениях или даже об «импульсах извне». Однако реконструируя типологическую эволюцию любовной поэзии, восходящей к любовной магии заклинаний и неотличимой в архаике от нида, нетрудно убедиться в ее происхождении из собственных скандинавских источников. Мансёнг эволюционирует постепенно от «эротической хулы» в адрес соперника до первых приближений к лирике. Тем не менее даже в самых «лирических» образцах, где появляется эстетическая установка, магическая функция, как показывают контексты саг, не окончательно теряет свою обязательность. Итак, эволюционно-типологический анализ естественным образом вносит вклад в аргументацию аутентичности скальдической любовной поэзии, хотя это и не является основной целью работы.

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

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

Это произведение именуется «Драпой Снефрид» (Snæfríðardrápa) и легко соотносится по своему названию с упоминавшимися «Висами Чернобровой» Тормода, «Висами Дневного Луча» Торда, «Висами Светоча Острова» Бьёрна, а следовательно, как бы находится внутри границ интересующего нас жанра.

Единственная особенность драпы Харальда состоит в том, что в ее названии использовано не прозвище той, кому она адресована, а ее имя – Снефрид; в «Книге с Плоского Острова» говорится: «сказал Харальд конунг о ней драпу, которая была впоследствии названа „Драпой Снефрид“». Впрочем, эту особенность легко объяснить, сославшись на высокий социальный статус ее автора, позволивший ему вполне открыто назвать имя адресата стихов, не опасаясь юридического преследования. Тем не менее в единственном дошедшем до нас фрагменте драпы имя Снефрид не упоминается:

Hneggi berk ok æ ugg	В сердце я всегда ношу страх и тревогу.
óttu hlyði mér drótt;	Люди, слушайте мою влагу владыки
dána vekka dróttins mey	мертвых (владыка мертвых=Один;
drauga á kerlaug;	влага Одина=поэтический мед).
dröpu lætk ór Dvalins greip,	Я не могу пробудить (=воскресить)
dynja, meðan framh hrynr,	дочь властелина данов.
rekkum býðk Regins drykk	Я позволяю драпе с шумом изливаться
réttan af bragar stétt.	по тропе Браги (=поэзия), пока она
	звучит из руки Двалина (?).
	Я предлагаю людям хорошее питье
	Регина (=поэтический мед).

(Skj. IB, 5)

Несмотря на сложность интерпретации некоторых кеннингов, содержание висы кажется достаточно ясным: Харальд начинает с выражения своего горя по поводу смерти женщины и затем заявляет о своем намерении исполнить драпу. Повод к сочинению тоже как будто нетрудно угадать – судя по названию, в драпе речь идет о смерти финки Снефрид, о которой известно из «Саги о Харальде Прекрасноволосом»: «И конунг обручился со Снефрид и взял ее в жены, и так без ума любил ее, что ради нее забывал и свои владения, и всё, что подобает конунгу <...> Затем Снефрид умерла, но цвет ее лица ничуть не изменился. Она оставалась такой же румяной, как при жизни. Конунг всё сидел над ней и надеялся, что она оживет. Так прошло три года – он всё горевал о ее смерти, а люди в стране говорили о том, что он помешался». Надежда воскресить умершую ясно выражена и в той единственной строке висы Харальда, где речь идет о женщине: vekka dána dróttins mey – «воскресить (= пробудить) дочь властителя данов». С этой строкой связано много непонятого. Например, никакие ссылки на условности скальдической фразеологии не могут объяснить, почему очаровавшая Харальда финская колдунья названа «дочерью властителя данов». Этот «титул» гораздо больше подходит королеве Рагнхильд, дочери датского конунга Эйрика, ставшей в 872 г. десятой женой Харальда и умершей незадолго до его встречи со

Снефрид. В этом случае сочинению Харальда было бы уместнее называться не «Snæfríðardrápa», но, условно говоря, «Ragnhildardrápa».

Вне зависимости от того, о ком идет речь в драпе Харальда, легко заметить, что единственное упоминание женщины связано всего с одной строкой его висы. Остальные семь восьмых его произведения не имеют к ней никакого отношения, так как объектом описания оказывается не та, о ком, судя по названию, сложена песнь, но поэтическое искусство ее автора, возвышенное с помощью мифологических кеннингов: «напиток Регина» (= поэтический мед), «влага владыки мертвых», т. е. «влага Одина» (= поэтический мед), «тропа Браги» (= поэзия) и т. д. Уже только поэтому и реальное название Snæfríðardrápa, и гипотетическое Ragnhildardrápa оказываются одинаково неподходящими для стихов Харальда, ибо они не отвечают основным требованиям мансёнга – направленности на конкретную женщину (виса Харальда обращена к дружине) и ожидавшейся от нее действенности. Необычны для мансёнга и те чувства Харальда, о которых заявлено в висе – тревога и страх. Необычно и то, что выражение этих чувств связано не с любовью, но со смертью.

Уместно напомнить здесь о единственном жанре в скальдической поэзии, имеющем отношение к деяниям умерших, так называемой *erfidrápa* – «поминальной драпе». Если судить об этом жанре по самому известному его образцу – поминальной драпе Эгиля «Утрата сыновей» («*Sonnatorrek*», 960 г.), то нельзя не заметить многих черт сходства с висой Харальда. Совпадает и повод сочинения (для Эгиля – смерть сына), и непосредственное выражение переживания авторов [ср. у Эгиля: *hǫfugligr ekki* – «гнетущая тоска», *grimt vǫrum* – «жестоким для меня было...», *mjök hefr Rǫn of gysktan mik* – «очень жестоко обошлась со мной Ранн (т. е. богиня моря – сын Эгиля утонул)», *grimt es fall frænda at telja* – «тяжело говорить об утрате родных», *mjök's torfyndr* – «очень тяжело найти», *egum torvelt* – «мне тяжело»]. Объединяет эти произведения и то, что объект прославления не тот, о ком сложена поминальная песнь, а искусство самого скальда. Свою поминальную драпу Эгиль заключает: «Враг волка (= Один), привычный к битве, дал мне одно искусство без изъяна, дар превращать скрытых недругов в открытых врагов». Для Эгиля в горе есть одно утешение – поэтический дар.

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

ключено, что сохранившаяся виса Харальда Прекрасноволосого связана не с тем жанром, к которому ее причисляют, т. е. не с мансёнгом, но с поминальной драпой. Можно высказать предположение и о причинах традиционного объединения (с которым трудно согласиться) «Драпы Снефрид» Харальда с любовными стихами: помимо названия, естественно соотносимого с мансёнгом Тормода, Бьёрна и Торда, определенную роль, вероятно, сыграл и процитированный «романический» контекст саги.

Недоразумение, связанное с легко опровергаемой жанровой атрибуцией висы Харальда, может оказаться важным, если позволить себе выйти за пределы жанра любовной поэзии и допустить более широкую постановку вопроса: скальдическая поэзия versus лирика. В этом случае нетрудно убедиться, что непосредственное выражение внутреннего мира автора, не достижимое для прочих скальдических жанров, становится возможным только в мансёнге и поминальной драпе. Систематическое их сравнение выходит за рамки данной работы; заметим, однако, что семантика обоих жанров связана с выражением одного чувства (ср. в поминальной драпе Эгиля те же обозначения эмоций, что и в мансёнге: *ekki* – «тоска» [2,2], *ból* – «горе, мука» [23,7]). Горе и любовь, почти синонимы в контексте скальдической поэзии, – нечастые темы ее стихов, с их бесчисленными стереотипными восхвалениями конунгов, чьи деяния не описаны, но лишь названы с достигнутой только в лучших образцах визуальной яркостью, наглядностью изображения. Как всякое ремесло (*íþrótt*), скальдическая поэзия всегда апеллирует только к разуму. Поминальная драпа и любовная поэзия изначально связаны с выражением главных человеческих переживаний; закономерно поэтому, что именно в этих жанрах совершается «прорыв» скальдов к лирике. Мансёнг и поминальные стихи – второстепенные скальдические жанры, не скованные столь жесткими канонами, как, например, панегирическая поэзия, и потому скорее способны преодолеть традиционность. Тем не менее жанровые условия необходимы, но недостаточны; несравненно важнее творческая индивидуальность автора, и лирика Эгиля в «Утрате сыновей» становится возможной благодаря тому, что автором поэмы является один из самых лучших исландских скальдов. Однако даже ему, возможно, не удалось бы сделать предметом скальдического искусства не перечисление внешних подвигов, а внутренний мир автора в иных жанрах, кроме мансёнга и поминальной драпы, закономерно обнаруживающих симптомы зарождения лирики в поэзии скальдов.

Драпа Харальда, вне зависимости от ее жанровой принадлежности, – одно из ранних скальдических произведений, чуть меньше чем на столетие опережающее «Утрату сыновей» Эгиля и его мансёнг к Асгерд, с которого мы условно начали историю этого жанра. О его предыстории судить очень трудно, неизвестно, могло ли вообще в конце IX в. любовное переживание стать объектом скальдической поэзии. В любом случае виса Харальда дает

нам самый ранний из сохранившихся пример выражения чувств, ставших вполне обычными в поэзии скальдов X в., о которой уже шла речь, и в «королевских любовных стихах» начала XI в., к рассмотрению которых мы переходим.

Начнем со стихов правнука Харальда Прекрасноволосого, Олава Святого, конунга Норвегии с 1016 по 1028 гг. Именно этот конунг был крайне рассержен мансёнгом о своей жене Астрид скальда Оттара Черного (см. выше), что не помешало ему сочинять в том же жанре самому. Из рукописи Tómasskinna «Саги об Олаве Святом» (Saga Óláfs konungs hins helga, s. 770–771) известно, что до встречи со своей будущей женой Астрид конунг Олав хотел жениться на ее сестре Ингигерд, дочери шведского конунга Олава Эйрикссона. Когда Ингигерд вышла замуж за Ярослава Мудрого, конунг Олав очень разгневался и решил объявить войну Швеции. Сестра Ингигерд Астрид несколько дней навещала конунга, прося его не начинать войны, а взять в жены ее саму. На третий день, когда конунг все еще продолжал упорствовать, она села на коня и уехала. «Тогда пошел конунг на курган (haugr), что был неподалеку, и сказал такую вису:»

Fagr, stóðk, meðan bar brúði	Пока конь уносил женщину прочь,
blakkr, ok sák á sprakka	я, красивый, стоял и смотрел на нее с кургана –
(oss lét ynðis missa	<i>женщина с прекрасными глазами стоила мне</i>
augfögr kona) á haugi;	<i>радости</i> (букв. «стала
keyrði Gefn ór garði	причиной потери радости»).
góðlæt vala slóðar	Благожелательная Гевн
eyk, en ein glöf sækir	направила коня из города –
jarl hvern, kona snarlig.	<i>одна ошибка находит каждого ярла</i> –
	умная женщина.

(Skj. IB,212,10)

«Это верно, – добавил конунг, – то, что сказала Астрид: было бы большой ошибкой (glöf) отдать много христианских жизней из-за двух сестер». В другой рукописи той же саги («Книге с Плоского Острова» – Flateyjarbók) эта виса приводится совершенно в ином контексте. После свадьбы Ингигерд и Ярослава «случилось однажды, что Олав конунг был в Гардарике (т. е. на Руси), когда королева Ингигерд уезжала из страны в путешествие». Олав наблюдал за отъездом Ингигерд и произнес вместе с уже процитированной висой еще одну:

Ár stóð eik en dýga	Прежде стояло Дерево дорогое в вотчине
jarladóms, með blómi	ярла, в цвету совершенно зеленым
harðla græn, sem hirðar,	(в роскоши) – <i>как это знали в любое время</i>
hvert misseri, vissu;	<i>года жители Хордаланда (западная Норвегия).</i>

nú hefr bekkjar tré bliknat	Теперь вдруг все Дерево скамьи
brátt Mardallar gráti	(=женщина), украшенное листвою, поблекло от слез Фрейи (=золота).
lind hefr laufi bundit	Липа головного убора (=женщина) имеет землю
línu jörð í Gørðum.	в Гардах (=на Руси). (Властитель в Гардах связал Липу льна золотым листом).

(Skj. IB,212,11)

Вероятно, в случае первой строфы Олава мы имеем дело с мигрирующей висой, сочиненной точно известным автором, но сопровождаемой различным прозаическим комментарием. Большинство исследователей (Сигурд Нурдаль, Рассел Пул¹⁴⁶) отдают предпочтение контексту «Книги с Плоского Острова», несмотря на его более общий и несколько неопределенный характер. В любом случае считается, что обе висы, какое бы саговое окружение им ни соответствовало, сочинены Олавом об Ингигерд. Тем не менее бросается в глаза лучшая мотивированность стихов Олава в рукописи *Tómasskinna* – они включены в контекст известного эпизода из жизни конунга. Кроме того, имеются многочисленные вербальные совпадения прозаического текста этой рукописи и скальдической строфы: упоминается «курган» (*haugr*), на котором произносит свои стихи конунг, «ошибка» (*glöf*), подстерегающая каждого», и т. д. В прозе речь идет об отъезде Астрид, и можно предположить, что именно о ней, а не об Ингигерд, как обычно считается, говорит Олав в своей вие. В этом случае становится понятным, почему конунг называет Астрид «умной и благожелательной», а «красивым» самого себя. Вису Олава с трудом можно отнести к любовным стихам, несмотря на упоминание о какой-то «женщине с прекрасными глазами». Как будет показано ниже, подобные вставные предложения, где говорится о женщине, приблизительно с XI в. становятся чисто формальной чертой скальдического стиля. Скорее всего первая из процитированных строф Олава должна быть причислена к жанру *lausavísug* – «отдельных вис», вис «на случай», фиксирующих определенную актуальную ситуацию и имеющих информативную функцию. Эту жанровую атрибуцию подтверждает и ситуативная обусловленность строфы Олава, содержание которой, если отдать предпочтение рукописи *Tómasskinna*, полностью идентично непосредственному прозаическому контексту. Не вызывает сомнения, что функция этих стихов Олава, как и «отдельных вис», исчерпывается коммуникативностью.

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

Völ's þats lind í landi	Больно мне, что Липа скалы (=женщина),
landrifs fyr ver handan,	украшенная золотом,

<p>golli merkð, við Galla grjótqlnis skal fólna; þann myndak við vilja valklífs meðan lífðak, alin erumk björk at þólvi bands algrœnan standa.</p>	<p>должна увядать в стране за морем, с Дробителем щитов (кеннинг мужа); тогда как я желал бы, чтобы Дерево утеса сокола (=женщина), пока я жив – <i>мне рождена на горе Береза</i> <i>повязки (=женщина) – стояло все в зелени.</i></p>
--	---

(Skj. IB,210–211,4)

В последнее время было высказано предположение, что и эта строфа Олава также сочинена им об Ингигерд¹⁴⁷. Как бы то ни было, нельзя не обратить внимания на несходство двух последних вис Олава с первой. Основное содержание их определяется выражением типичных для мансёнга чувств (горя, боли). Изображение переживания автора занимает всю вису, а не вытесняется в единственное вставное предложение, как в первой строфе. В этих стихах, как и обычно в мансёнге, упоминается соперник конунга-скальда: «Дробитель щитов» (кеннинг «grjótqlnis Galli» предположительно связан с прозвищем мужа Стейнвор, Торварда Галли) и «Властитель в Гардах» (vqrðr í Gqrðom, если допустить конъектуру во второй висе Олава) – вероятно, муж Ингигерд Ярослав.

В соответствии с традициями мансёнга переживания скальда связаны с образом женщины. Трудно не заметить сходства в образной системе обеих вис, основанных на распространенной метафоре, – отождествлении цветения и увядания дерева и женщины. Использование этого тропа в висах Олава вновь дало повод провести аналогии с поэзией трубадуров (En Narbones es <...> plantatz /L'arbres que'm fai aman mourir – «В Нарбонне <...> посажено дерево, которое заставляет меня умирать от любви»¹⁴⁸), хотя значительно более близкие параллели имеются в самой древнеисландской поэзии. В эддических «Речах Хамдира» Гудрун говорит: «Я одинока, /что в роще сосна, /как сосна без ветвей, /без близких живу я, /счастья лишилась, /как листьев дубрава». К висам Олава можно было бы привести и значительно больше аналогий, начиная с генеалогических сказок и кончая «Соловьем» Верлена, так как едва ли в фольклоре или в поэзии есть что-либо более универсальное, чем параллелизм дерево = человек, формальное и логическое развитие которого было детально изучено еще А. Н. Веселовским¹⁴⁹. Основываясь на этом исследовании, можно заключить, что в стихах скальдов, равно как и трубадуров, и миннезингеров, и современных поэтов, этот прием генетически восходит к фольклорной метафорике.

Освоение поэтикой скальдов фольклорных изобразительных средств является знаком важнейших стадийно-типологических перемен, так как вызывает смещение обеих максимально традиционных поэтических систем.

Если в фольклоре параллелизм обычно растворяется в пространстве больших форм, то в замкнутой скальдической висе, сужающей поле зрения, сгущение того же самого приема приобретает максимальную выразительность. Обе висы целиком заполнены одной планомерно сконструированной метафорой, одним образом. Во второй висе развертывание метафоры начинается с самой первой строки: *Ár stóð eik en dýga* – «прежде стоял дуб дорогой». Существительное женского рода *eik* – «дуб» может быть понято и как полукеннинг (*halfkenning*), состоящий из одной основы без атрибута, и как персонифицированный образ, находящий поддержку в следующем за ним типично «одушевленном» эпитете. Этот эпитет, проясняющий второй метафорический план строфы, оказывается предельно нагруженным как семантически, передавая значение «эминентности» (термин С. Д. Кацнельсона), раскрывая особую, отличную от других, идеальную природу персонажа, так и функционально: слабое прилагательное *en dýga* («дорогая, любимая») частично субстантивируется и имеет однозначно персонифицирующее значение. Высокая поэтическая нагруженность эпитета усиливается средствами синтаксиса (постпозицией по отношению к существительному), ритма (маркированным конечным положением в скальдической строке – в «приращении») и звуковой организации (включением в рифму – скотхендинг). Возвращение к типично фольклорным изобразительным приемам (идеализирующему эпитету, метафоре, персонификации) совмещается с давно освоенными поэтикой скальдов языковыми средствами – «древесными кеннингами», с которых начинаются вторые хельминги обеих вис (*bekkjátré* – «древо скамьи» и *viðr valklifs* – «древо утеса сокола»). Однако нормативность скальдической поэтики оказывается нарушенной тем, что в качестве основы используются существительные мужского (*viðr* – «лес, дерево») и среднего рода (*tré* – «дерево»), тогда как согласно канону «в кеннингах женщины применяются названия деревьев женского рода» («Младшая Эдда», «Язык поэзии»). Смещение внутренней формы фразеологического трафарета снимает его автоматизированность и выдвигает на первый план метафорический образ «дерева», заданный в первой строке словом *eik* – «дуб».

Последние кеннинги женщины: *línu lindr* – «липа льна», *lind landrifs* – «липа скалы» и *björk bands* – «береза повязки» – полностью соответствуют скальдическим канонам фразеологии. Тем не менее и эти кеннинги, оказываясь в балансирующей между скальдической и фольклорной поэтической системе, приобретают известную парадоксальность. С одной стороны, на вербальном уровне они поддерживают ту часть параллелизма, которая связана с образом «дерева» («липа», «береза»), а с другой, являясь эквивалентами того существительного обычной речи, которое они заменяют, т. е. слова «женщина», поставляют параллелизму недостающее звено, дополняя его до двучленности. Важную роль играет здесь и планомерная «двучленность»

конструкции строфы, распадающейся на парные дистихи и тем нарушающей каноническую структуру висы с ее основной единицей – четверостишием (хельмингом), внутри которого переплетение предложений (тмесис) обычно объединяет первую и четвертую строки. Фольклорное сознание тождества членов параллелизма сменяется точно рассчитанным скальдом приемом.

Аналогичным образом фольклорная цветовая символика претворяется личным переживанием и развивает, сгущает психологический параллелизм до степени реальной осязаемости. Зеленый цвет (grœn, algrœn в висах Олава) традиционно связан в фольклоре с молодостью, свежестью, радостью и противопоставлен желтому, золотому, обобщающему идею увядания. Однако суггестивное богатство эпитета *golli merkd* – «украшенная золотом» и в особенности *bliknat Mardallar gráti* – «поблекла от слез Фрейи (= золота)» объединяет лирическую, элегическую тему сетования, тему разлуки с любимой типичным для мансёнга мотивом «продажи возлюбленной за золото» (ср. поэзию Гуннлауга). Глагол *blikna* – «блекнуть», вполне нейтральный для непосредственного буквального плана выражения, становится образным («персонифицирующим») для метафорического содержательного плана, восприятие которого опирается на существовавшее в древнескандинавской традиции представление о том, что золото вызывает бледность. Так, в «Перечне Размеров» Снорри Стурлусона (виса 45) говорится о том, что благодаря щедрости конунга руки скальда поблекли «*blikna*» от золотых колец; из «Младшей Эдды» известно, что «слезами Фрейи» называется золото (так как Од, чье имя значит «поэзия, исступление», «отправился в дальние странствия, а Фрейя плачет по нему, и слезы ее – это красное золото»). Следовательно, вновь поэтизация образа достигается тем, что совмещаются, сливаются оба члена параллелизма: «дерево (*tré* – ср.р.) поблекло от золота» и женщина («дерево скамьи» – *bekkjátré* – нерегулярный кеннинг) «поблекла от слез (Фрейи)».

Ореолом фольклорных ассоциаций обогащаются и уже упомянутые регулярные «древесные кеннинги», среди которых выделяются прежде всего своей суггестивностью обозначения, связанные с липой: *lind landrifs* – «липа скалы» и *línu lindr* – «липа льна». Липа – традиционный для любовной поэзии символ, генетически связанный с весенними майскими обрядами и унаследованный из фольклора не только скальдами, но и миннезингерами, голиардами и авторами раннесреднеанглийской лирики¹⁵⁰. Универсальность использованных Олавом образов свидетельствует отнюдь не о заимствовании, но о связи его произведений с исконными традициями фольклорной лирики. Взаимодействие двух традиций – стихийной фольклорной лирики с ее *loci communes* и скальдической поэтики с ее установкой на культ индивидуального эксперимента – помогает рождению авторской лирики, в непосредственной фольклорной образности выражающей чувства данной единичной личности = скальда.

Содержание вис Олава обусловлено личными переживаниями автора, о его чувствах заявлено совершенно однозначно в третьей висе («мне больно», «я желал бы», «женщина рождена мне на горе») и менее непосредственно во второй строфе («дорогое дерево»). Вторая виса Олава привлекает внимание тем, что в ней в противовес узусу скальдической поэзии, агрессивно утверждающей личность автора, субъект повествования как бы вынесен за текст. Открытое включение автора в произведения скальдической поэтики смещается обретением «безличности» фольклорной традиции и преобразуется в скрытое включение автора в структуру текста, когда авторская оценка, авторское отношение воспринимаются «непрерывно, но в опосредованной второй действительностью форме»¹⁵¹. Впервые в скальдической поэзии появляются условия для разрушения тождества автора и «лирического героя», т. е. для того особого воплощения авторской личности, которое характеризует систему лирики. Осознание традиционных фольклорных приемов, знакомых скальду по устной традиции, влечет отступления от нормативной скальдической поэтики, снятие ее автоматизованности, смещение ставшего обычным соотношения конструктивного принципа с материалом. Висы Олава – образец стадильно позднего скальдического мансёнга – уже не знают прагматики как функционального императива; их эстетическая, а не коммуникативная доминанта не вызывает сомнения. Внешний повод к сочинению стихов, разумеется, сохраняется, но ситуативная обусловленность вис ослаблена, они сочинены уже не *ex tempore*, что показывает их равная уместность в контексте обращения и к Стейнвор, и к Ингигерд. Не столь существенно, кому именно адресованы стихи Олава, они могли бы быть обращены к любой женщине; значительно важнее преодоление ими симультанности скальдической поэзии, типизация ситуации – новый шаг к лирике, сделанный скальдическим мансёнгом. Приближение к лирике достигается обретением художественных приемов фольклора, по-новому, «авторски» осознанных, претворенных личным аффектом и предельно усиленных микроскопическим объемом скальдической висы, а главное, «остраняющих» условность и нормативность скальдической поэтики.

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

Þykki mér, es ek þekki þunnísunga Gunni, sem fleybrautir fljóti fley meðal tveggja eyja,	Кажется мне, когда я вижу Гунн головного убора (=женщину, т. е. Кольфинну), точно корабль плывет по пути кораблей (по морю) между двух островов,
---	--

en þás sek á Sögu	и когда в собрании женщин
saums í kvinna flaumi,	я смотрю на Сагу оторочки (Кольфинну),
sem skrautbúin skríði	точно скользит изукрашенная (нарядная)
skeið með gyldum reiða.	ладья с золотыми снастями.

(Skj. IB,162,24)

Двойные сравнения Халльфреда эксплицируют, развивают, в том числе и синтаксически, фольклорные метафоры, ставшие фактом скальдической поэтики в висах Олава. Если метафоры Олава глубоко традиционны, так как опираются и на типичный образ фольклорной лирики, и на собственно скальдические поэтические средства («древесные кеннинги»), то сравнения Халльфреда совершенно индивидуальны и, насколько известно, уникальны в скандинавской традиции. Уподобление женщины плывущему кораблю (fley ср.р. – «быстроходный корабль» и skeið ср.р. – «боевой корабль»), однозначно заданное в первом хельминге, усложняется во второй части полисемией включенных в рифму существительных saumr – «шитье, оторочка» и «обшивка корабля», flaumr – «толпа, собрание» и «прилив, водоворот»; а также прилагательного skrautbuinn – «изукрашенный» (о корабле) и «нарядный» (о человеке). Несомненно, что фольклорное изобразительное средство (сравнение) становится индивидуальным авторским приемом; несомненно и то, что этот безличный для фольклора образ наполняется остро воспринимаемым личным переживанием. Освоение фольклорной образности и художественных средств сопровождается важными изменениями всех уровней организации висы: фразеологии, синтаксиса и стихосложения.

Лексика этой висы Халльфреда не вполне традиционна: богатство словаря, поэтические хейти, архаизмы в ней отсутствуют, кеннинги хотя и сохраняются, но в минимальном количестве. Если не считать сложного слова fleybrautr – «путь кораблей», то их всего два на всю восьмистрочную строфу: Gunn þunnísunga – «Гунн головного убора» (ísungr – «головной убор» – знак замужества) и Sága saums – «Сага оторочки» (saumr – «шитье, оторочка; обшивка корабля»). Легко заметить, что оба кеннинга отнюдь не условны, их мотивированность дополнительно удостоверяется обнажением внутренней формы основы: имя богини «Сага» (Sága) – «провидица» сталкивается в одной строке (sek a Sögu... – «смотрю я на Сагу...») с тем глаголом, с которым оно этимологически связано, – «видеть, смотреть» (sjá)¹⁵². В мотивированности кеннингов виса Халльфреда может опираться на аналогичные поэтические «прецеденты» (ср., например, виса 7 Кормака), но в том, что касается синтаксиса, ее организация противоречит всем нормам скальдической поэтики.

В отличие от канонической синтаксической структуры, образуемой переплетением немотивированно разъединенных частей простых предложений, виса Халльфреда вся состоит из одного распространенного сложноподчинен-

ного предложения, занимающего все восемь строк строфы. Если нормативная скальдическая поэтика с ее достаточно примитивным синтаксисом варьирует организацию строфы при помощи разнообразных рисунков синтаксической «плетенки» (аналогичной орнаменту как изобразительному искусству эпохи викингов), то Халльфред в своей весе идет по пути разведывания синтаксического богатства фразового единства, развивая, подчиняя, эксплицируя связи между его отдельными частями – четырьмя адвербиальными придаточными. В результате вместо искусственного синтаксического орнамента для посвященных, «прячущего» в своих хитросплетениях тривиальное содержание и тем усиливающего его значимость, синтаксис виси Халльфреда превращается в средство раскрытия смысла. Как и лексика, синтаксис этой строфы теряет не только гипертрофированную изощренность, но и условность, вновь обретая мотивированность плана выражения планом содержания, отказ от которой стал условием существования скальдической поэтики.

Проникновение фольклорного приема снимает искусственность не только скальдического синтаксиса и фразеологии, но и непреложных правил скальдического стихосложения. Предельно формализованная в скальдическом стихе аллитерация попадает на лексемный повтор: *sem fleubrautir fljóti fleu* – «как по пути кораблей плывет корабль», что само по себе встречается в поэзии скальдов исключительно редко и только на положении преднамеренного, отвечающего специальному заданию приема (как, например, в знаменитой весе того же Халльфреда о мече: «Меченосец смелый меч, как дар, мне мечет. Но зачем мечисто, докучать мечами?..» – Пер. С.В. Петрова). Звуковое тождество тем самым становится служебным по отношению к смысловому подобию, а потерявшая свою формализованность аллитерация начинает выделять наиболее семантически важные слова – основания для всего развернутого сравнения, не только в строке, но в строфе. Маркирующая ключевые «вершины» аллитерация соединяет две краткие строки семантизированным звуковым повтором и вновь воссоздает утраченное скальдами «эпическое» единство долгой строки. Не должно вызывать удивления, что в результате возвращения к основной эпической структуре (долгой строке) появляется угроза автономности собственно скальдической единицы – краткой строки, с обеих сторон скрепленной изнутри консонансом или полной рифмой. Действительно, в двух из восьми строк строфы (5- и 8-ой) столь ценимая скальдами рифма (составляющая, в отличие от более древней, чем сам скальдический стих, аллитерации, собственное достояние этой поэтической системы) полностью отсутствует, лишая эти строки канонического звукового обрамления. Когда из искусственного, разъединяющего звук и смысл орнамента, немотивированно выделяющего одни элементы и скрывающего другие, выпадают отдельные звенья, нарушается весь звуковой рисунок строфы. Стихосложение, как и фразеология и синтаксис, перестает быть препятствием для восприятия

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

Пример использования скальдических приемов в новом конструктивном значении дают висы, приписываемые Магнусу Голононому, конунгу Норвегии с 1093 по 1103 гг.:

Sú's ein es mér meinar,
Maktildr ok vekr hildi
(mǫr drekr suðr ór sǫrum
sveita) leik ok teiti;
sá kennir mér svanni,
sín lǫnd er verr rǫndu
(sverð bitu Hǫgna hurðir)
hvítjarpr sofa lítit.

(Skj. IB, 402,3)

Hvat's í heimi betra,
hyggr skald af þrǫ sjaldan
(miǫk's langr sás dvelr drengi
dagr) an víf en fǫgru;
þungan berk af þingi
þann harm, es skalk svanna
(skreytask menn at móti)
minn aldrigi finna.

(Skj. IB, 402, 4)

Она одна, Мактильд, лишает меня
радости и счастья
и пробуждает вражду –
ворон на юге пьет из ран;
учит меня,
защищающего свои земли со щитом,
смуглая женщина – *мечи пронзали щиты* –
мало спать.

Что на свете есть лучше прекрасной женщины!
Редко скальд (=я) отвлекается от тоски.
Очень далек день, который всё еще не наступает
для воина (=меня).
Тяжелое горе принес я с тинга
из-за того, что –
люди стоят между нами –
никогда не увижусь с женщиной.

Мактильд, чье имя упоминается в первой висице как обычное для мансёнга средство индивидуализации, была сестрой короля Шотландии Эадгарда, с которым Магнус вел войну. Вероятно, этим обстоятельством объясняется присутствие «военных» мотивов во вставных предложениях, что само по себе примечательно. Вытеснение всего, связанного с подвигами и битвами – главной темой скальдической поэзии, во вставные предложения, в то время как основная часть висы посвящена выражению внутреннего мира автора, явля-

ется симптомом перемен, произошедших в поэтической иерархии ценностей. Неудивительно, что вторая строфа Магнуса целиком посвящена переживанию ее автора, переданным при помощи ключевых для мансёнга слов þrá – «тоска», harmr – «горе». Ситуативная обусловленность висы почти отсутствует, достигнутая обобщенность описания близка к максимальной: появляются прежде немислимые в скальдической поэзии общие высказывания: Hvat's í heimi betra...! – «Что на свете лучше...!» Можно спорить о художественных достоинствах стихов Магнуса, не поражающих воображение ни своей образностью, ни оригинальностью стиля, но едва ли вызовет сомнение, что перед нами образец лирической поэзии. Интересно отметить, что несмотря на следование канонам дротткветта, стиль «лирической» висы Магнуса удивительно безыскусен: нет ни одного кеннинга, ни замысловатых переплетений предложений. Гипертрофия «плана выражения» – следствие начального этапа осознания авторства, исчезает, когда авторская активность начинает затрагивать «план содержания».

Если в любовной поэзии Магнуса основное содержание обусловлено лирическим самовыражением автора, а повествование о его подвигах отнесено на «периферию» висы – во вставные предложения, то всего на полвека раньше в стихах деда этого конунга Харальда Сурового, в знаменитых «Висах Радости» (1040 г.), мы наблюдаем прямо противоположную ситуацию. В «Саге о Харальде Суровом» рассказывается, что «во время поездки (в Восточную Державу) Харальд сочинил „Висы Радости“ (Gamansvísur) и было их всего шестнадцать с одинаковым припевом в каждой. Вот одна из них:»

Sneið fyr Sikiley víða	Конь скакал дубовый
súð; vǫrum þá þrúðir,	Килем круг Сикилии,
brýnt skreið, vel til vánar,	Рыжая и ражая
vengis hiǫtr und drengjum;	Рысь морская рыскала.
vættik miðr at motti	Разве слизень ратный
myni enn þinig nenna;	Рад туда пробраться?
þó lætr Gerðr í Gǫrðum	Мне от Нанны ниток
gollhrings við mér skolla.	Несть из Руси вести.

(Skj. IB,329,4)

(Перевод С.В. Петрова)

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

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

Трактовка «Вис Радости» Харальда как цельного лирического произведения была доказательно опровергнута М. И. Стеблин-Каменским¹⁵³, обратившим внимание на чисто формальный характер припевов в этой поэме. Видимая их связь с непосредственным контекстом отсутствует, так как основная часть поэмы посвящена, в отличие от вис внука Харальда Магнуса, описанию бранных подвигов самого конунга. Уместно напомнить один из наиболее известных эпизодов из жизни Харальда, связанный с исполнением им своей последней вису перед битвой при Стикластадире (1066), в которой ему суждено было погибнуть. Сначала Харальд произносит эддическую вису и говорит: «Эта виси плохо сочинена, придется мне сочинить другую вису получше», – и исполняет вису того же содержания, но в дротткветте, со всеми его характерными чертами – кеннингами, тмесисом, хендингами, и с упоминанием женщины: «так велела верная Хильд поля трупов» и «Носительница ожерелья велела мне некогда высоко держать подставку шлема (=голову) среди бури металла (=битвы), где встречается лёд Хлёкк (=мечи) с черепами». Можно заключить, что с определенного времени упоминание женщины приобретает чисто орнаментальную функцию и превращается в такую же формальную черту скальдического стиля, как кеннинги, тмесис, рифмы и пр. Эти обращения к женщине буквально пронизывают скальдическую поэзию начиная примерно с XI в. Наиболее часто воспроизводимым рефреном является *út munu ekkjur líta* – «женщины будут смотреть», как, например, в анонимном *Líðsmannaflokk* – «Флокке боевых соратников», сочиненном по поводу взятия Лондона в 1017 г.:

№ 8

*Светлая женщина, живущая
в камне, будет смотреть –
часто оружие сверкает
над носителями щита,
одетыми в кольчугу...*

№ 9

*Каждое утро Хлёкк рога
(=женщина)
видит на берегах Темзы мечи,
обагренные кровью, –
ворон не улетит голодным...*

Или в «Висах о Поездке на Восток» Сигвата (1020): «Гордые женщины будут смотреть, как мы мчимся сквозь город Рёгнвальда; женщины увидят пыль». Или во флокке Тьодольва Арнорссона (1060):

*В субботу Бальдр битвы (=конунг)
сбросил длинный навес там,
где гордые женщины из города
будут смотреть на борт корабля.*

*Войско конунга поднимает
прямые весла из океана.
Женщина стоит и смотрит
на движение весел как на чудо.*

Некоторые исследователи, например Роберта Франк, проанализировавшая подобные «обращения к женщине» на примере стихов тридцати трех скальдов и сорока четырех анонимных вис, отрицают их декоративность.

По мнению Р. Франк, такие обращения определенным образом связаны, во-первых, с реальной действительностью, т. е. с выражением того, что «воин, отправлявшийся в битву, чувствовал взгляды женщин за спиной», и, во-вторых, с литературным этикетом, т. е. с тем, что во время исполнения своего произведения скальду казалось приличнее восхвалять себя не от своего имени, но «ссылаясь на реакцию женщин»¹⁵⁴. Предполагается, что основная функция этих обращений заключается в утверждении того, что «мужские стандарты» соблюдены (*masculine standards are upheld*). Не всё в приведенных предположениях вызывает полное согласие. Нельзя не заметить, в частности, что последнее утверждение в высшей степени справедливо для всей скальдической поэзии. Перефразируя название уже упоминавшейся статьи Дж. Джохенс (см. примеч. 15), можно сказать, что начиная с XI в. вся скальдическая поэзия проходит «Before the female gaze», но этот «женский взгляд» – не более чем стиховая абстракция. Формальный характер скальдических вставных предложений, не всегда являющихся обращениями, как это видно даже из приведенных примеров, подтверждается и их дальнейшим развитием – возможным редуцированием до восклицания: «О, женщина!», – не имеющего никакой связи с ближайшим поэтическим контекстом. Обращение к неиндивидуализированной «абстрактной» женщине может быть вставлено в стихи о прохуdivшейся лодке [Njáll, Skj. IB,130], о сожженном корабле [Þórleifr jarlsskáld, Skj. IB,34], о намерении скальда отправиться удить рыбу [Eyvindr Finnsson, Skj. IB,65] и т. д. Нельзя не заметить, что подобные парентезы встречаются обычно в окказиональных «отдельных висах» (*lausavísur*), чья главная функция, как уже отмечалось, состоит в передаче информации, а основное содержание обусловлено сообщением фактов, никак не связанных с выражением чувств. Следовательно, по поводу использующихся, начиная с Харальда Сурового, вставных предложений, упоминающих женщин (более или менее конкретных, как в «Висах Радости» или никак не индивидуализированных – в обращениях «О, женщина!»), следует заключить, что они не имеют прямого отношения к интересующему нас жанру. Для любого исследования, ограничивающего свой материал такими парентетическими внесениями, закономерно предпринят вывод об отсутствии у скальдов любовной поэзии и невозможности лирики на этой стадии литературного развития.

От окказиональных вис, содержащих сообщения фактического характера, в которые вклиниваются никак с ними не связанные обращения к неконкретной женщине, следует отличать те случаи, когда: а) подобное обращение обусловлено непосредственным стихотворным контекстом; б) адресат индивидуализирован; в) содержание всей висы имеет отношение к прямому или «симптоматическому» выражению переживания. Этим условиям отвечают в большей или меньшей степени скальдические висы, с которыми, как можно предположить, связан следующий этап развития рассматриваемого жанра:

Víst'r at frá berr flestum,
Fróða meldrs, at góðu
velskúfaðra vífa
vøxtr þinn, Bil en svinna;
skorð lætr hár á herðar
haukvallar sér falla,
(átgjörnum rauðk erni
ilka), gult sem silki.

(Skj. IB,482,15)

Эта виса принадлежит ярлу Оркнейских островов Рёгнвальду Кали, одному из авторов знаменитого «Ключа Размеров» (Háttalykill). Обстоятельства сочинения этой строфы хорошо известны и многократно прокомментированы¹⁵⁵. В 1151 г. во время крестового похода Рёгнвальд Кали остановился в Лангедоке в Нарбонне, которой в то время правила виконтесса Эрменгарда, покровительница многих трубадуров: Пьера Роже, Пьера д'Овернэ, а может быть даже Бернарта де Вентадорна. При дворе Эрменгарды Рёгнвальд Кали сочинил, помимо приведенной, еще одну вису:

Orð skal Ermengerðar
ítr drengr muna lengi;
brúðr vill røkk, at ríðim
ránheim til Jórdáanar;
en er aprtr fara runnar
unnviggs of haf sunnan,
rístum heim, at hausti,
hvalfrón til Nerbónar.

(Skj. IB,482,16)

По одной висе сочинили также и спутники ярла Рёгнвальда, исландские скальды Одди Глумссон и Армод:

Trautt erum vér, sem vættik,
verðir Ermengerðar;
veitk at horsk má heita
hlaðgrund konungr sprunda;
þvít sómir Bil bríma
bauga-stalls (at öllu
hon lifi sæl und sólar
setri) miklu betra.

(Skj. IB,510,2)

Действительно, твои волосы (стан?),
умная Биль (=женщина), более
прекрасны, чем у других увитых
золотом жен.
Женщина позволяет
упасть на плечи своим волосам –
*я обагрил когти жадного
орла* – золотым, как шелк.

Долго будет помнить слова
Эрменгарды знатный человек,
величественная женщина хочет,
чтобы мы отправились к Иордану.
Но когда осенью мореходы
вернутся морем с юга,
мы направимся
дорогой китов к Нарбонне.

Вряд ли мы, как я думаю, достойны
Эрменгарды, знаю я,
что умная женщина может быть
названа конунгом среди женщин;
потому что Биль прибоа колец (=женщи-
на, т. е. Эрменгарда) – *пусть живет она
счастлива под домом солнца* – достойна
много лучшего.

Ek mun Ermengerði,
nema annars sköp verði,
margr elr sút of svinna,
síðan aldri finna;
værak sæll, ef ek svæfa,
(sýn væri þat gæfa),
brúðr hefr allfagrt enni,
eina nótt hjá henni.

(Skj. IB,511,3)

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

Никем не оспаривается влияние провансальской поэзии на эти четыре висы. Действительно, обстоятельства их сочинения исключают любые сомнения. Даже у исследователей, уверенных в аутентичности скальдических стихов до XII в., «нарбоннский эпизод» подтверждает реальность путей, по которым начиная с середины XII в. осуществлялось влияние поэзии трубадуров. Сами висы тоже обычно рассматриваются как свидетельства того, сколь успешно мог имитироваться скальдами стиль провансальских *canso*. В доказательство ссылаются на такие характерные черты их семантики, как восхваление дамы, утверждение ее превосходства, в том числе внешнего (описание волос), над другими, мотив служения и самоумаления автора, отсутствие прямой связи с ситуацией и, наконец, обстоятельства исполнения стихов, напоминающие придворную этикетную игру¹⁵⁶.

С перечисленными аргументами трудно спорить. Тем не менее так же трудно представить себе, что многовековая, предельно консервативная и устойчивая традиция скальдической поэзии оказалась мгновенно отвергнутой ради столь же мгновенно усвоенной иноязычной системы поэтики. Попытаемся показать, что даже исполненные на родине трубадуров висы не являются примером контаминации двух традиций, но полностью находятся в русле скальдической поэтики.

Начнем с самого важного аргумента – отсутствия связи стихов скальдов с ситуацией. Невозможно привести все прозаические контексты, сопровождающие исполнение каждой строфы, поэтому ограничимся ситуацией сочинения первой висы. В «Оркнейской саге» рассказывается, что однажды, когда Рёгнвальд присутствовал на пиру в Нарбонне, Эрменгарда вошла в зал в сопровождении своих дам: «Она несла в руке кубок, была одета в прекраснейшие наряды и распустила волосы, как девушка, перехватив их золотой лентой у лба». Рёгнвальд взял ее за руку и произнес первую из своих вис. Ситуативная обусловленность этой висы, чье содержание непосредственно следует из приведенного контекста, не вызывает сомнений. Тема висы Рёгнвальда – констатация актуальной ситуации: «женщина распустила волосы» – имеет многочисленные параллели в скальдической поэзии. Например,

у Кормака – «Волосы, что расчесывает Сиф льняной повязки, я оцениваю...»; у Эйнара Скуласона – «Женщина (Земля ложа змеи) позволила светлому снегу головы (волосам) свободно струиться...»; у Снорри Стурлусона – «Я вошел туда, где красивейшая женщина сидела в палатах, Герд головной повязки распустила свои волосы». В «Саге о Кормаке» говорится: «ее (Стейнгерд) волосы были лучше, чем у (других) женщин»; в «Саге о Гуннлауге» сказано, что волосы Хельги были «красивы, как золото», – контаминация этих двух описаний эквивалентна изображению волос Эрменгарды в первой висе Рёгнвальда.

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

Значительно более трудно опровергаемым аргументом в пользу провансальского влияния на висы, созданные в Нарбонне, является самый факт их сочинения. Действительно, ситуация, когда три скальда в полном согласии друг с другом и без каких-либо признаков соперничества исполняют любовные стихи в честь одной и той же дамы, не имеет аналогов в скандинавской культуре ни до XII в., ни позже. Тем не менее хорошо известно о фактах сочинения несколькими скальдами хвалебных песней в честь одного конунга. По ситуации исполнения стихи в честь Эрменгарды оказываются ближе к жанру панегирической поэзии, чем к мансёngu.

Обратим внимание, что за исключением последней висы Армода, никакой речи о чувствах или переживаниях в этих панегириках нет. Помимо восхвалений эти стихи содержат типичные для хвалебных песней в честь властителей упоминания о бранных подвигах (ср.: «я обагрил когти жадного орла» в первой висе Рёгнвальда) и пожелания счастливой жизни, а в одной из вис Эрменгарда прямо называется конунгом: «умная женщина может быть названа конунгом среди женщин».

Итак, если рассматривать стихи в честь Эрменгарды как хвалебные висы, а не мансёнг, то отсутствие соперничества их авторов не покажется странным.

Разумеется, традиция панегирической поэзии, объясняющая характерные черты первых трех вис, сочиненных в Нарбонне, никак не соотносится с четвертой висой. Виса Армода действительно не похожа на хвалебную песнь, но для ее истолкования нет нужды встраивать ее в традицию провансальских *preislied*. Бросается в глаза преемственная связь висы Армода с дру-

гой, не менее исконной скандинавской традицией, составляющей основной предмет изучения в данной главе. Изображение переживания автора, само чувство («горе»); ссылки на судьбу, препятствующую счастью; описание внешности, сфокусированное в одной черте, – «красивый лоб»; наконец, функциональная волюнтаристичность – однозначно выраженное скальдом желание, – всё говорит о том, что в XII в. мы вновь встретились с мансёнгом. Вполне естественно, что мансёнг Армода стадиально поздний, о чем говорит и его семантика, в частности, такие общие рассуждения, как «многие терпят горе из-за умной», и его относительно безыскусный стиль, и стих – не дроткветт, но размер с парной рифмой.

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

История мансёнга продолжается и в следующем, XIII веке, что можно показать на примере двух произведений: «Драпы о Йомсвикинггах» (Jómsvíkingadrápa) оркнейского епископа Бьярни Кольбейнссона († 1223 г.) и «Пословичной поэмы» (Málsháttakvæði) неизвестного автора. В обоих произведениях употреблен и сам термин «мансёнг», но, как может показаться, в разных значениях. В «Драпе о Йомсвикинггах», рассказывающей о знаменитой битве йомсвикингов с норвежцами (926 г.), слово мансёнг встречается, когда речь идет о хвастливом обете одного из йомсвикингов Вагна Акасона на пиру перед походом:

Pás menbroti mælti
mansöng um Gnö hringa.

(Skj. II B, 9, 42)

Тогда Дробитель ожерелья
сказал мансёнг о Гна колец.

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

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

Ein drepr fyr mér allri, <...>	Убивает всю мою радость
ítrmans kona teiti;	жена знатного человека,
góð ætt of kómgr grimmu <...>	Из хорошего рода та,
gæðings at mér stríði.	что причиняет мне жестокое горе.

(Skj. IIВ,5–6,23)

Этот стев переплетается с рассказом о йомсвикигах, с которым он, казалось бы, никак не связан, следующим образом: «Убивает всю мою – Отважный вождь храбро велел спускать на воду корабли – радость жена знатного человека. – Из хорошего рода та, – Взошли на корабль воины, искусные в битве (шуме копий) – что причиняет мне жестокое горе» (виса 15). Независимость от главной темы повествования делает на первый взгляд явным чисто формальный характер этих вставок. Была даже сделана попытка представить их как пародию на лирические рефрены в других поэмах (Jan de Vries¹⁵⁷). Трудно с уверенностью утверждать, что за сетованиями Бьярни скрываются факты его биографии, однако очевидно, что содержание стевов драпы мотивировано ее лирическим началом:

«Горечь тоски терзает меня, как и прежде. Горе приносит мне женщина с красивыми руками. Все-таки я хочу сочинить песнь. Очень несчастен я из-за женщин».

«Я долго уже люблю эту женщину. Я привязан к молодой Расточительнице огня луга лосося (=женщине). Все-таки я слишком мало сочинил о знатной Сосне меда, тогда как мне нужно сочинять о Разливающей брагу (=женщине)». И далее: «Следует сочинять о многом другом. Скальд сочинил драпу о шуме битвы. Эту историческую песнь я исполняю людям».

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

Из многих интонаций мансёнга стихи Бьярни унаследовали одну, превратившую их в интроспективную «поэтическую жалобу», как назвал элегию Шиллер. Однако рассказ о душевных переживаниях – не единственная тема лирического вступления Бьярни. В каждой следующей висе всё настойчивее звучит желание сочинить песнь, причем именно о «той, что причиняет горе». В этой связи переплетение нового, имеющего биографический смысл, мансёнга с рассказом о последствиях древнего мансёнга не кажется совсем произвольным. Можно представить себе, что воспоминание об эффективности не приведенной висы Вагна должно было наделять стихи Бьярни аналогичной силой воздействия на ситуацию. Конечно, мы вправе лишь высказывать предположения об ассоциациях, связанных с интересующим нас жанром, в представлении скальда XIII в., ибо текст «Драпы о Йомсвикингах» дает нам только косвенные свидетельства. Другое произведение XIII в., «Пословичная поэма», приписываемая тому же Бьярни Кольбейнссону, содержит более однозначные рассуждения об этом жанре, но одновременно и завершает его историю в поэзии скальдов.

Эта поэма, представляющая собой версифицированный перечень пословиц, начинается отнюдь не с гномической, но с лирической «ноты» (виса 3):

...hermðar orð munu hittask í,	... встретятся здесь горестные слова, по спра-
heimult ák at glaupsa of því	ведливости я должен рассказать – она не ду-
(þokkut varð hon sýsla of sik)	мала ни о ком, кроме себя, – как женщина
svinneyg drós hvé hon fór við mik.	с умными глазами повела себя со мной.

(Skj. IIB,138,3)

Биографическая тема продолжается (называется имя той, о ком идет речь), переплетаясь с основной «паремиологической»: «Каждому лучше заниматься своим делом, хитрая лиса дала себя знать старой овце, она умела строить много козней, так обошлась со мной Раннвейг». Появление общих рассуждений, противопоставленных агрессивно личной скальдической поэтике, сближает «Пословичную поэму» с гномами мифологических песней «Старшей Эдды», например «Речей Высокого», трактующими аналогичные темы: «Девы нередко, / коль их разгадаешь, / коварство таят; / изведал я это, / деву пытаюсь / к ласкам склонить; / был тяжко унижен / жестокой и всё ж / не достиг я успеха» (строфа 102). Нетрудно убедиться, что объединение «общих истин» с индивидуальными мотивами не изобретено автором «Пословичной поэмы», но восходит к эддической поэтике. Однако если обобщение, стихийно достигнутое правилами житейской мудрости в «Эдде», рождается из практических потребностей повседневного быта, то в поэме Бьярни, созданной на закате скальдической традиции и усвоившей ее опыт, обобщение приобретает эстетическую функцию: гномическая тема наделяет биографическую художественной убедительностью и тем мотивирует рефрен. В отличие от

«Драпы о Йомсвикингах» рефрен, также допускающий аналогии с «Речами Высокого» («Никто за любовь /никогда осуждать /другого не должен; /часто мудрец /опутан любовью, /глупцу непонятной». //«Мужей не суди /за то, что может /с каждым свершиться; /нередко бывает /мудрец безрассудным /от сильной страсти»), не вплетается в основное повествование, а занимает отдельный хельминг, повторяющийся после первого хельминга строфы; ср., например, в висе 20:

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

(Skj. ПВ,143,20)

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

Рефрен:

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

(Skj. ПВ,140,11;
141,14;142,17;143,20)

Тоска была прежде уделом немногих, всё же финка свела с ума Харальда, она казалась ему солнечносветлой – такая судьба постигает теперь многих.

Не вызывает сомнений контекстуальная обусловленность рефрена, напоминающего о печальной судьбе Харальда Прекрасноволосого и финской колдуньи Снефрид, в честь которой была сочинена «Драпа Снефрид» (Snæfríðardrápa, см. выше). Первая часть висы содержит самое общее представление о главной теме мансёнга, рефрен конкретизирует ее известным примером из прошлого. Традиционность темы акцентируется и с помощью лексических средств: ekki – «тоска» – одно из ключевых слов скальдического мансёнга, контекстуальный синоним слова öst, возникающего в качестве первого элемента композита ástblindir – «слепые от любви» и как бы задающего вместе с содержанием висы и семантику всего жанра. Образы адресатов мансёнга суммируются ассоциативной сферой прилагательного sólþjört – «солнечносветлая», наконец выделяющего типическую черту и объясняющего причину «слепоты» авторов. Свет, сияние (ср. в висах Кормака: þjört ljós – «сияющий свет», 2; ljós línu Hlín – «светлая Хлин льна», 19; ljós lín-Gefn – «светлая Гевн льна», 24; ljós brúna himni – «светлое небо бровей» – лоб, 3; ljóst lík – «светлое лицо», 7; у Халльфреда: ljós víf – «светлая женщина», 15; у Гуннлауга: svanmær lýsi-Guðr – «лебединопрекрасная Гунн света», 17 и т. д.) входит в образ адресатов мансёнга, что подтверждают и их красноречивые прозвища: Eukyndill – «Светоч Острова»; Daggeisla – «Дневной Луч»; Landaljómi – «Сияние Стран». Итог функциональности мансёнга также подводится

средствами лексики (ср.: *sega* – «сводить с ума»; *tæla* – «завораживать, очаровывать»), подчеркивающими те магические ассоциации, которыми наделен этот жанр в восприятии автора «Пословичной поэмы». Участие судьбы *doemi* как бы объединяет ту древнюю магию, благодаря которой Снефрид «свела с ума Харальда», с тем, о чем и прежде и ныне «рассказывается в мансёнге».

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

В XIV в. в Исландии возникает новый повествовательный жанр – римы, унаследовавшие от скальдической поэзии многие черты стиля: кеннинги, тмесис, вариации размера, звуковые повторы. На протяжении двух веков (до середины XVI в.) более или менее обязательной вступительной частью римы была лирическая «любовная песнь», которая называлась «мансёнгом». Представление о мансёнге рим легко составить по лирическим вступлениям к «Драпе о Йомсвикингах» и «Пословичной поэме». Относительная независимость вступлений от главной темы, наметившаяся уже в этих поэмах, усиливается в мансёнге рим, представляющем собой абсолютно автономное произведение, никак не связанное с содержанием основного текста.

Тематически мансёнг рим также близок к поэмам Бьярни; стереотипные сетования на неразделенное чувство, обращения к женщине и т. д., состав-

ляющие его содержание, окончательно превращаются в лирическое общее место. Помимо тематики, мансёнг рим унаследовал от исландского скальдического жанра его основную «тональность» – от обвинений и упреков до сентенций и жалоб. В типичном случае гнев автора вызван как поведением той, кому адресовано вступление, так и теми, кто пользуется своим поэтическим даром во зло другим (вспомним о скальдическом ниде) или для того, чтобы дурачить (fifla – «дурачить, соблазнять») женщин (вспомним о скальдическом мансёнге). Во втором случае основную часть вступления занимают объяснения автора, почему он не хочет сочинять мансёнг. Однако заявления от первого лица – не более чем дань традиции исполнения¹⁵⁸, полностью подчиняющей себе авторскую индивидуальность. В завершение того процесса, который наметился уже в поэмах Бьярни, лирическое «я» автора полностью отделяется от субъекта повествования. Открытому включению автора мансёнга противостоит скрытое «затекстовое» его включение в основную часть рим, что, возможно, в какой-то степени объясняет их анонимность.

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

Несколько дольше сохраняется практика сокрытия имени женщины, которой адресован мансёнг, – анаграмматический или рунический *senhal* используется даже в XVII в. Освоение европейских ролевых моделей, вне сомнения восходящих к лирике трубадуров, совершается в XVI в.; до этого периода развитие мансёнга рим относительно независимо идет в сторону всё большей типизации и обобщения, т.е. совпадает с тенденцией эволюции аналогичного скальдического жанра. С точки зрения формы направление развития кажется противоположным: гипертрофия и условность формы в мансёнге XIV–XV вв. достигают максимума, что резко отличает его от основной повествовательной, эпической структуры римы. Тем самым римы как бы наследуют двум традициям: скальдической – в мансёнге и саговой – в «эпической» части, семантически связанной с сюжетами «рыцарских саг».

В мансёнге рим всё более условным и вычурным становится язык (унаследованные от скальдов хейти всегда только воспроизводятся, кеннинги никогда не варьируются и превращаются в простые двучленные трафареты); еще более тесным и жестким оказывается стих (в пределах строки нагромождаются различные формальные элементы: к регулярной аллитерации добавляются не только внутренние, но и конечные рифмы; фиксируется длина и

количество строк в строфе). Попытаемся ответить на закономерно возникающий при данной постановке проблемы вопрос: каким образом в мансёнге рим сложнейшая форма могла соблюдаться на протяжении многих строф, если скальдическая поэзия задохнулась от жесткости тех же формальных элементов в композиции, замкнутой восемью строками висы? В противоположность скальдической поэзии, которую характеризует архаическое соотношение стиха и языка (элементы стиха не абстрагированы от их конкретного языкового воплощения¹⁵⁹), общий признак рим составляет двойная сегментация поэтического текста¹⁶⁰, возникающая вследствие разрушения архаического единства стиха и языка. В результате стих рим и их язык начинают противопоставляться друг другу как две равноуровневые системы, контактирующие посредством ритмики и речи, т. е. в процессе творчества¹⁶¹.

Индивидуальное творчество, продуктом которого вне сомнения является мансёнг в римах, направлено на наименее семантизированную область формы – орнаментирование стиха бесчисленными узорами созвучий, в которые вовлекается большая часть ударных слогов. Создается впечатление, что «искусности» формальной организации мансёнга придавалась особая важность.

Нельзя не провести аналогию с усилением формальной гипертрофии – залогом магической действенности, в поэзии «сильных скальдов», преимущественно связанной с ни́дом. Вероятно, прагматическую направленность имеют и инвокации к божествам, характерные как для поэзии сильных скальдов, так и для мансёнга рим. Последний чаще всего обращается к Одину с мольбой о даровании помощи в сочинении поэмы. Эти инвокации, сопровождаемые бесчисленными и достаточно стереотипными вариациями мифа о том, как Один добыл мед поэзии, соблазнив Гуннлёд, остаются традиционными для мансёнга рим почти до наших дней, хотя его формализованность постепенно исчезает, а дискурсивность усиливается. Уже с XVII в. делается выбор в пользу содержания (efni) в ущерб формальной красоте, виртуозности (hagleikr); тем самым стиль мансёнга сближается с основной частью римы. Перечень возможных тем мансёнга расширяется, содержанием его становятся жалобы на измену поэтического дара, возраст, бедность и беды, надежда на награду и т. д. Происходит своеобразная рэтимологизация термина «мансёнг»: вместо песни, направленной на конкретную женщину (man, ср.р. – «рабыня, женщина»), начало римы занимает обращение к покровителю (mannr, мадр, м.р. – «мужчина, человек»).

В XVIII в. вступления к римах все чаще обыгрывают условности мансёнга, например, предлагая буквальную трактовку мифа о поэтическом меде. История мансёнга возвращается к началу начал всей скальдической поэзии. Структурные детали мансёнга, в частности инвокации Одина, изложение мифа о происхождении поэзии и т. д., остаются неизменными, однако получают новую, комическую функцию. Возникает принципиально иная установ-

ка: направленности на актуальную ситуацию противопоставляется направленность на определенную систему поэтики. Прагматическая действенность мансёнга сменяется пародийной, формальная виртуозность превращается в нарочитость. Мансёнг оказывается благодарным объектом для пародии в силу крайней автоматизованности своей семантики и структуры. Таким образом, в поздних римах, с одной стороны, происходит вторичное «экспериментальное» освоение его поэтики путем подражания, а с другой – обнажается ее условность и ускоряется эволюция от автоматизации к индивидуализации. От прежнего скальдического жанра остается лишь превратно истолкованное имя, а может быть, и воспоминание о его исконной магической, затем эстетической, лирической и, наконец, пародийной действенности.

* * *

Предпринятый в работе синхронно-функциональный анализ хулиТЕЛЬНЫХ стихов (нида) и любовной поэзии (мансёнга) позволяет представить их в качестве самостоятельных скальдических жанров, характерная черта которых состоит в доминанте прагматической, восходящей к магической, функции. Отсутствие выраженных формальных особенностей (основной единицей в обоих случаях является скальдическая строфа – виси) не может рассматриваться как свидетельство нечеткой жанровой отграниченности нида и мансёнга, так как объясняется жесткостью и консерватизмом канонизованной скальдической традиции, полностью подчинившей себе поэтическую практику и унифицировавшей вису в качестве абсолютно обязательной минимальной структуры. В синхронии образцы обоих жанров объединяют многочисленные черты сходства: контекстуальная роль в саге, связанная с мотивацией конфликта; фрагментарность и информативная недостаточность, обуславливающая потребность в прозаическом комментарии; языковая темнота и многосмысленность, проистекающая из отсутствия установки на информативность; фиктивность содержания; общность семантики – посягательство на мужественность врага; функциональное тождество – опора на изобразительную магию. Функционально-семиологическая близость жанров определяется их генетическим тождеством: в диахронии мансёнг и нид восходят к единому ритуально-магическому жанру – заклинаниям.

Гипотетическая общность пра-основы не предполагает исторического тождества жанров, т. е. единой традиции на протяжении нескольких эпох. Судьбы мансёнга и нида складывались по-разному, что показывают конечные этапы эволюции, выводящие их за рамки скальдического стиха и включающие в иные поэтические системы – римы и поэзию сильных скальдов. Факты более позднего восприятия жанров с позиций иного культурного кода, с одной стороны, и реконструкция их происхождения, с другой, задают началь-

ную и конечную точки отсчета исследования, интерпретирующего модификацию жанров между этими полюсами как типологическую стадиальность. Несмотря на то что скальдическая поэзия – авторская и, следовательно, относительно точно датируемая, речь идет именно о типологической, а не хронологической, эволюции по следующим причинам. Большая часть любовных и хулильных стихов сочинена почти современниками – героями «саг о скальдах»: Эгилем (900–983), Кормаком (930–970), Бьёрном Брейдвикингакаппи († 1000 г.), Халльфредом († 1007 г.), Бьёрном Хитдалакаппи († 1024 г.). Напротив, относительная «хронология» саг, т. е. предполагаемое и не всегда достоверно известное время их записи, не всегда соответствует абсолютной «хронологии» скальдической поэзии: обычно считается, что «Сага о Бьёрне» древнее «Саги об Эгиле», затем следует «Сага о Халльфреде», «Сага о Кормаке» и, наконец, безусловно самая поздняя «Сага о Гуннлауге». Так как вопрос об аутентичности скальдических стихов остается открытым, то нельзя полностью исключить возможность творческого вклада автора саги в цитируемые им скальдические висы (ср. Йоун Хельгасон: «даже автор древнейших „саг об исландцах“ не находил ничего непозволительного в том, чтобы „позволять“ своим персонажам выражаться посредством вис, которые он сам сочинил»)¹⁶². Знаменательно, что гипотетическая эволюция нида и мансёнга совпадает с относительной «хронологией» саг.

Исследование типологической эволюции, крайне затруднительное вследствие крайней фрагментарности сохранившегося материала, оказывается возможным только благодаря распространению терминов «нид» и «мансёнг» за пределы, указанные скальдами и авторами саг. К хулильной и любовной поэзии были условно отнесены стихотворные строфы, отвечающие тому представлению об этих жанрах, которое создается не только самими поэтическими текстами, оцененными традицией как нид и мансёнг, но и непосредственным текстуальным окружением саги, комментирующей условия сочинения и раскрывающей смысл цитируемого фрагмента, а также более широким культурным, в частности юридическим, контекстом.

Тем не менее в случае нида материал, которым мы располагаем, настолько плохо сохранился, что следует, вероятно, говорить не столько об эволюции жанра, сколько о той перспективе, которая создается взаимоотношением немногих дошедших до нас памятников. С предьсторией нида, восходящей к заклинаниям и эддическим фрагментам гальдралага, теснее всего связаны проклинающие конунга Эйрика стихи Эгиля, исполнение которых сопровождается воздвижением «хулильной жерди» и вырезанием рунического заклания. Уже нид исландцев о Харальде Синезубом не столь откровенно прагматичен, так как содержит не угрозы и проклятия, но вербальное сообщение о какой-то фиктивной и становящейся инвариантной для жанровой семантики ситуации.

В качестве следующего этапа эволюции жанра можно представить так называемый скрытый нид, предполагающий определенное совершенство поэтической техники: игру на соотношении означающего и означаемого, демотивацию плана выражения и плана содержания. Автоматизация семантики нида обнажает ее условность и влечет освобождение от описания стабилизированной ситуации: стихи Бьёрна («Рыбья хула») и поэтическая брань его соперника Торда содержат лишь аллюзии на эту ситуацию, но сохраняют функциональную прагматичность – тождественность слова действию. Утилитарность нида наследует поэзия «сильных скальдов», типизирующая ситуацию сочинения (т. е. разрывающая с направленностью на актуальную ситуацию) и обобщающая характеры адресатов (т. е. преодолевающая направленность на конкретное лицо).

Эволюция мансёнга тоже начинается с констатации конкретных фактов ради угрозы и похвалы. Факты скорее сообщаются, чем описываются, а констатируемая индивидуальная ситуация укладывается в простейшую схему: субъект–объект–посессивность. В оценке этой ситуации скальдом главное – хула в адрес субъекта действия, второстепенное – хвала его объекту (висы 18 и 19 Халльфреда, примыкающие к ним висы 3, 5 Бьёрна и, вероятно, стадияльно более ранняя виса Тьёрви, сопровождаемая его индивидуальным ритуалом). В мансёнге Эгиля (и висе 2 Бьёрна) предмет описания всё еще составляет не чувство автора, но внешние симптомы его проявления, сообщаемые как побуждение к действию. Прагматика на этой стадии развития жанра явным образом доминирует над информативностью. Мансёнг всё еще стоит ближе к любовной магии, чем к любовной лирике.

К следующей ступени эволюции относятся те скальдические висы (например, строфы 2, 3 Кормака), в которых факты описываются ради изображения переживания автора. Стабилизируется структура строфы: в первом хельминге сообщаются обстоятельства сочинения висы, второй хельминг содержит реакцию скальда на эту ситуацию. Описание ситуации занимает здесь большую часть висы, что свидетельствует о появлении установки на коммуникативность. Преодоление информативной недостаточности обуславливает относительную независимость мансёнга от комментирующего текста саги, самодостаточность скальдических вис выражается в вариативности атрибуций и контекстов. Внешний повод к сочинению на этой ступени развития жанра пока важнее, чем внутреннее переживание – изъяснение эмоций вытесняется во вставное предложение, чувства лишь называются, но не описываются.

В отдельных висах Кормака, Гуннлауга, Магнуса Голоногого и т. д. мы наблюдаем обратное положение – указание на ситуацию дается во вставном предложении, индивидуальное чувство заявляет о своих правах и поглощает автора настолько, что становится основным, а иногда и единственным предметом изображения (ср. висы 7, 8 Кормака, 19 – Гуннлауга и 24 – Бьёрна

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

«Протолирика» скальдов отражает древнейшую стадию индивидуальной лирики, содержание которой детерминировано событиями действительности. Автобиографическая конкретность стихов присутствует всегда, но в типологически позднем мансёнге скальдам удастся абстрагироваться от единичных фактов и конкретных подробностей и вычленить нечто общее в индивидуальных ситуациях (ср. висы Бьёрна Брейдвикингакаппи). На этой ступени эволюции появляется иное отношение к ситуации: из способа фиксации единичного факта мансёнг превращается в средство поэтизации действительности. Лирическое переосмысление содержания и появляющиеся признаки обобщения ситуации говорят о том, что в мансёнге впервые в скальдической поэзии авторское самосознание начинает преодолевать пассивность по отношению к содержанию. Второстепенный жанр, каковым является мансёнг, не скованный столь жесткими канонами, как, например, панегирическая поэзия, скорее способен побороть бремя традиционности. Освобождение автора любовной поэзии от обязанности сообщать только «действительно случившееся», предопределявшее содержание стихов внехудожественными биографическими фактами, говорит о распространении авторского самосознания от формы к содержанию. Параллельно с этим процессом идет упрощение скальдического стиля и стиха: дротткветт осознается как неадекватная форма для лирического самовыражения, на закате скальдической традиции начинаются поиски новых, более подходящих метрических средств (мунворп, хрюнхент), приводящих к ферскейтту в мансёнге рим. Постепенно преодолевается формальная гипертрофия поэзии скальдов – результат дефектного авторства, распространявшегося только на форму. Чем индивидуальнее вклад автора в содержание, тем менее условной, вычурной, аномальной становится форма. Авторская ин-

дивидуальность начинает проявляться по-новому: не в бесконечном варьировании, детализации и усложнении формальных канонов, но в эстетизации и обобщении содержания.

Шаг к типизации, сделанный скальдическим мансёнгом, приближает его к поэтике «общих мест», возвращая на стадию героических элегий «Старшей Эдды» и обогащая его содержание ореолом фольклорных ассоциаций. Подчеркнутая «неформульность» скальдической поэзии – следствие культа индивидуального формального эксперимента, вызывавшего неутолимую жажду обновления формы как единственного средства подчинить действительность, – сменяется в типологически позднем мансёнге традиционностью почти фольклорных изобразительных средств (психологических параллелизмов, сравнений, эпитетов; ср. вису 28 Халльфреда, вису Олава). Может показаться, что скальдический мансёнг не достигает в своей экспрессии ни мизогинистической гномики мифологических песней «Эдды» (ср. «Драпу о Йомсвикингах» Бьярни Кольбейнсона и «Речи Высокого»), ни силы духа и глубины переживаний, изображенных в героических элегиях. Однако эддические элегии и родственные им англосаксонские *wineleod*, романские *cantigas de amigo* и другие произведения этого жанра не являются не только эмоциональной речью, но и «речью об эмоциях», следовательно, они, условно говоря, находятся «дальше» от лирики, чем даже та стадия эволюции мансёнга, когда скальды лишь называют свое чувство, не описывая его. С точки зрения художественной функции поздний скальдический мансёнг тоже нельзя считать шагом назад по сравнению с эддической поэзией, так как в этом жанре скальды вновь обретают утраченную способность к обобщению ситуации и эстетическому восприятию действительности, но не неосознанную, как в «Эдде», не стихийную, продукт которой осознается как быль, а достигнутую в результате индивидуальной творческой деятельности. Когда творческий акт, прежде направленный только на форму, захватывает и содержание, делая авторство полноценным, рождается лирика в собственном смысле слова. Магическая действенность скальдического мансёнга уступает место эстетической действенности лирической поэзии.

Возможность аналогий с поэтиками инокультурной, в частности провансальской, традиции исключается прежде всего тем, что скальдическая протолирика – стадийно значительно более ранняя. Можно утверждать ее большую типологическую «древность» даже по сравнению с античной лирикой. Уже в любовной поэзии первого греческого лирика Архилоха, выливающейся потоком оскорбительных ямбов в адрес отца отобранной невесты (ср. вису 13 Гуннлауга), речь идет о вымышленных событиях (ср. связь вымысла с поэтической формой в «Поэтике» Аристотеля: «поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров»), достигнуто обобщение ситуации (ср. в «Поэтике»: «поэзия говорит об общем, история – о единичном»), хотя сохраняется «направленность на конкретное лицо» (ср. у Аристотеля: «ямбические поэты

пишут на отдельных писателей»), автор уже полностью отделен от лирического героя, а чувство одухотворено достаточно, чтобы появилось незнакомое скальдам понятие возвышенно-духовной любви. Можно в самой гипотетической форме высказать предположение, что скальдическая поэзия типологически ближе к тому этапу развития словесности, который реконструируется для долитературного периода античной культуры, когда на единой стадии магической дорегиозной обрядности еще соседствуют плач, брань и эротика, дающие начало элегиям, ямбам и любовной лирике¹⁶³.

«Прорыв» к лирике оказался возможным на той ранней ступени поэтического развития, которую представляет собой поэзия скальдов, так как в ней впервые в истории литературы Западной Европы предметом высокой поэзии становится единичный факт настоящего, а индивидуальное самосознание автора, утверждающееся, иногда почти агрессивно, делает всё творчество предельно субъективным, насквозь проникнутым оценочным началом (ср. «я оцениваю» Кормака). Хотя появление поэтического самоутверждения обычно относят к XI в.¹⁶⁴, скальды на два века раньше осознают себя индивидуальными творцами высокоценимой поэтической формы¹⁶⁵. Результат этого осознания в прозе – «саги о скальдах», закрепляющие тот переход «от певца к поэту», о котором писал А. Н. Веселовский: «Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя и других»¹⁶⁶. Об утверждении интереса к личности поэта говорят и древнеисландские «саги о скальдах».

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