SERIES MINOR

О. А. СМИРНИЦКАЯ

ДРЕВНЕГЕРМАНСКАЯ ПОЭЗИЯ

КАНОНЫ И ТОЛКОВАНИЯ

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР

Ольга Александровна Смирницкая

Древнегерманская поэзия: Каноны и толкования

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=180742
О. А. Смирницкая. Древнегерманская поэзия. Каноны и толкования: Языки славянских культур; Москва; 2005
ISBN 5-9551-0089-X

Аннотация

Каноны древнегерманского поэтического искусства рассматриваются в данной книге как инструмент формирования поэтического языка и как источник новой культурной информации. Отправной точкой для анализа служит хвалебная поэзия скальдов с ее строго регламентированными метрическими правилами и лексическими моделями. Метрика скальдов рассматривается в книге как результат системной трансформации эддической метрики и своего рода лингвистический эксперимент, абсолютизирующий принцип условности языкового знака. «Утрата сыновей» Эгиля Скаллагримссона (X в.) и «Перечень Инглингов» Тьодольва Хвинского (IX в.) предстают в данном ракурсе как разнонаправленные жанровые ответвления от основного ствола скальдической поэзии, представляющие

интерес для понимания заложенных в ней возможностей и требующие новых приемов текстологического анализа.

Центральное место в книге занимает комментарий к «Утрате сыновей» – одному из самых знаменитых и трудных для истолкования скальдических произведений. Каноны древнегерманской поэзии рассматриваются в книге также в аспекте сравнительно-исторического языкознания. Исследованный автором материал древнеанглийского эпоса приводит к выводу, что влияние поэтической формы проявляется в диахроническом существовании слов культуры и вносит коррективы в методы их этимологического анализа.

Содержание

От автора 5
Предисловие 7
Поэтика и лингвистика скальдов[1] 16
1. Соотношение между эддической и скальдической формой 16
2. Языковая основа скальдической метрики 29
3. Метрические единицы скальдического стиха 44
4. Дротткветт в перспективе метрической эволюции[10] 53
Эгиль Скаллагримссон. Утрата сыновей (Sonatorrek) 62
Комментарий 62
Конец ознакомительного фрагмента. 68

О. А. Смирницкая
Древнегерманская поэзия: Каноны и толкования

Издание осуществлено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 04-04-16018

В оформлении переплета использован рисунок из исландской рукописи XVII века (AM 426 fol.): Эгиль Скаллагримссон

От автора

Идея этой книги возникла на университетских семинарах по древнегерманской поэзии. Читая на протяжении семестра «Утрату сыновей» скальда Эгиля Скаллагримссона, мы убедились, что эта недлинная песнь нуждается в гораздо более «медленном чтении». Автор приносит благодарность всем членам семинара. В особенности хотелось бы поблагодарить Т. Л. Шенявскую и Д. В. Хазанкина, взявших на себя труд познакомиться с рукописью комментария к «Утрате сыновей» и внесших много важных уточнений и предложений по расширению комментария. Автор искренне благодарен Е. В.

Смирницкой, чья помощь на всех этапах работы над рукописью была неоценимой.

Предисловие

Снорри Стурлусон закончил Пролог к своему «Кругу Земному» следующими словами: «А песни скальдов, как мне кажется, всего меньше искажены, если они правильно сложены и разумно истолкованы» (КЗ, 10). Полтора века раз вития скальдоведения в значительной мере прояснили смысл этих слов. Так, очевидно, что насквозь регламентированная скальдическая форма способствовала фиксированию скальдических стихов в устной традиции. Вместе с тем не менее важно, что содержание стихов ограждалось от искажений не только сложностью и регулярностью скальдической формы, но и ее условностью. Основное открытие скальда было в сущности лингвистическим: скальды осознали и возвели в художественный канон принцип условности языкового знака и научились оперировать единицами его плана выражения как элементами чистой формы. Как показывается в главе I этой книги, скальд строит строку дроттквета (основной скальдических размер) из конкретных, выделенных им просодических структур языка, например —́ —́ × / ∪ / —́ ×, но при этом границы «просодических слов» как строительного материала строки в типичном случае не совпадают со словоразделами; более того, слова в строке могут быть не связаны друг с другом по смыслу и относиться к разным предложениям (поэтому скальдические строки приводятся в

этой книге без перевода). Подобный стих нуждается в особых показателях метрических схем, роль которых выполняют звуковые повторы – аллитерация и корневая рифма (хендинг). При этом, как следует из сказанного, повторы связывают слова исключительно по формальному принципу, т. е. безотносительно к их смыслу. В некоторых случаях почти вся звуковая оболочка слова может быть включена в звуковой повтор (аллитерация + хендинг); вот несколько примеров из драпы скальда Эйнара Звон Весов «Недостаток золота»: hljóta – hlítik, valdr – vildi, meir – mæra, þrøngvi – þryngvi, holm – hjalmi, frost – freista.

Поэтому нет ничего неожиданного в том факте, который полвека назад удивил фонологов, познакомившихся с раннеписьменным древнеисландским сочинением, известным как «Первый грамматический трактат» (XII в.). Оказывается, исландцы уже в это время открыли и сформулировали основы фонологии – в целях создания наиболее подходящей орфографической системы для древнесеверного языка. «Метод минимальных пар», на который последовательно опирается неизвестный автор «Первого грамматического трактата», как мы можем убедиться, давно применялся на практике скальдами, в совершенстве владевшими техникой фонологического анализа.

Несомненно также, что условность скальдической формы не только предотвращала искажение дротткветтных стихов, но и увеличивала ценность их содержания, требуя от слуша-

теля немалых усилий для расшифровки висы и – как непременное условие – знания правил их построения. Современный исландский читатель, не знающий этих правил, обычно читает не висы, а так называемые skýringar, т. е. их комментированные прозаические «развертки». Но содержание, не скрытое формой, обычно сводится к констатации единичных фактов, представляющих интерес лишь в качестве исторического свидетельства.

О том, какое значение скальды и их аудитория придавали точности формы, свидетельствует следующий рассказ о конунге Харальде Суровом и рыбаке (рукопись «Гнилая Кожа»; см. [Стеблин-Каменский 1947, 38 сл.]). Мы передаем рассказ с сокращениями и опускаем висы. «Однажды летом, когда конунг Харальд плыл со своей дружиной на корабле вдоль берега, увидели они перед собой человека на лодке, который удил рыбу. Конунг был в хорошем настроении и сказал рыбаку, когда корабль проплывал мимо него: “Не можешь ли ты сочинить что-нибудь?”». Рыбак соглашается, но лишь при условии, что и сам конунг будет сочинять стихи ему в ответ. Конунг принял это условие. Тогда рыбак сочиняет вису, в первом хельминге (четверостишии) которой говорится о том, что он ловит теперь рыбу, а во втором – о том, что прежде он сражался. Харальд отвечает ему висой и воспроизводит в заключительных строках хельмингов слова их висы своего соперника. (У рыбака: hlǫmm – vas þat fyr skǫmmu «хлоп! – это было недавно»; drengr – vas

þat fyr lengra «молодец – это было более давно». У конунга: framm, en þat var skǫmmu «вперед, это было недавно»; sǫng – en þat vas lǫngu «пел – это было давно»). Тогда конунг велел сочинить вису и своему скальду Тьодольву. Тот сочинил вису, но до пустил погрешность в хендинге. «Конунг сказал: “Слушай, Тьодольв скальд, ты сочинил так: grǫm – skǫmmu /«гневны – недавно»/; это плохая рифма; hrǫmm – skǫmmu /«сильны – недавно»/ было бы хорошей рифмой, но это было бы бессмысленно. Прежде ты сочинял много лучше”». Рыбак и Харальд конунг сочинили еще по висе, и в ответ на предложение конунга щедро наградить его, рыбак ответил: «Государь, я не нуждаюсь, я занимался этим себе на забаву. Я был с королем Олавом, твоим братом, при Стиклластадире, и зовут меня Торгильс». Он сбросил рыбацкий плащ, человек он был воинственного вида, и Харальд взял его в свою дружину.

Рассказ этот позволяет думать, что Харальд конунг взял рыбака Торгильса себе в дружину не только как отважного человека, но и как хорошего скальда. Впрочем, из рассказа следует, что между этими качествами есть определенная связь. В конечном счете решило дело то, что рыбак не сплоховал в стихотворном состязании с конунгом и сумел лучше построить хендинг, чем королевский скальд Тьодольв Арнорссон. Мастерство скальда ценилось, ибо оно сохраняло в нерушимости содержание висы и тем увековечивало славу конунга. Но умение владеть формой свидетельствовало и

о твердости духа самого скальда. Большинство королевских скальдов были дружинниками не только потому, что скальдическое искусство не считалось профессией, но и потому, что, как об этом можно узнать из саг, скальды обычно были люди гордые и не робкого десятка. В сагах (не только королевских, но и родовых) рассказывается множество историй о том, как исландец «сказал вису» (kvað vísu) в драматических для него обстоятельствах. В висе, как правило, не говорится о переживаниях скальда; поэтому даже «отдельные висы», сочиняемые на случай, не имеют ничего общего с лирикой (см. особенно [Стеблин-Каменский 1978, 70 сл.]). Но самый факт сочинения висы во многих случаях дает ключ к истолкованию той ситуации, когда она была сочинена.

Владение формой было для скальда актом самоутверждения. Не остался без внимания тот факт, что многие хвалебные стихи начинаются с похвальбы скальда собственным мастерством, и местоимение я часто в них повторяется. Такова и драпа великого скальда Эгиля Скаллагримссона, которую он сочинил в сложнейшем размере с конечной рифмой (рунхент) в честь конунга Эйрика Кровавая Секира, дабы «выкупить» свою голову. Она начинается со слов: Vestr komk of ver «Я приплыл на запад через море». Приведем первую строфу этой драпы в переводе С. В. Петрова:

Приплыл я, полн
Распева волн

О перси скал,
И песнь пригнал.
Сник лед и снег,
Дар Трора влек
Весной мой струг
Чрез синий луг.

«Дар Трора», т. е. Одина, – это поэзия. Эгиль, таким образом, спасая свою голову, тоже создает впечатление, будто он сочинял эти стихи, повинуясь собственному влечению, «себе на забаву».

Что же сказать о стихах старого и немощного Эгиля, которые он сочинил в горчайший момент своей жизни, когда погиб его сын Бёдвар? Эгиль начинает эти стихи со слов, как трудно они ему даются: «Очень трудно мне двигать языком», – и первая же строфа вызвала множество толкований (с некоторыми из которых познакомится читатель книги), так как Эгиль употребляет в ней странные, небывалые в скальдической поэзии выражения, не укладывающиеся в традиционные схемы кеннингов. Как понять, например, метафору «воздушный груз безмена песни»? Впрочем, мы привели лишь один из возможных переводов этого места в оригинале.

Так и на всем своем протяжении поминальная песнь Эгиля оставляет место для самых разнообразных догадок и предположений, ибо скальд, утративший власть над формой, говорит о своем горе не в соответствии с установленными

правилами, а словами, которые он с великим трудом извлекает из «тайника своей души» (ór hugar fylgsni). И прибегает он при этом не к дротткветту, а к простой стихотворной форме, которая обозначается как «квидухатт», но имеет мало общего с тем насквозь регламентированным «квидухаттом», который был разработан за век до этого норвежским скальдом Тьодольвом Хвинским (см. об этом далее). Заметим, что и на звание песни «Sonatorrek», которое дал ей сам Эгиль и под которым она известна всем исландцам (в Борге, на месте родовой усадьбы Эгиля стоит памятник «Sonatorrek» работы скульптора Асмунда Свейнссона), лишь условно переводится как «Утрата сыновей». О смысле, который Эгиль вложил в это созданное им слово, можно лишь догадываться.

Поэтический текст Эгиля не защищен формой. Он дошел до нас (кроме первой строфы – единственной включенной в сагу) из поздней исландской рукописи, и очень вероятно, что стихи, записанные в этой рукописи, значительно отличаются от тех стихов, которые Эгиль произнес когда-то перед своей женой Асгерд, дочерью Торгерд и домочадцами. Стихи, сочиненные «не по правилам», очевидно, сохранялись на протяжении веков не благодаря их «разумному истолкованию», а потому что запомнившие их исландцы интуитивно угадывали их смысл. Но вот что удивительно: те изменения, которые при этом неизбежно вносились в текст, не разрушили поэтической силы стихов Эгиля. Можно предполагать, что изменчивость текста была каким-то образом заложена и в

самом оригинале – в текучести его смыслов и размытости границ слов, вступающих в ассоциативные связи с разными словами строфы (и всей песни) и при этом видоизменяющими свою форму. Стихи Эгиля многовариантны, и задача реконструкции оригинального текста представляется при этом едва ли не безнадежной. Они, на наш взгляд, нуждаются не в однозначном истолковании, а в комментарии, учитывающем разные возможности их понимания и те изменения, которым слова могли подвергаться в традиции. Именно такой тип комментария мы и представляем вниманию читателя. Вместе с тем в Дополнении к изданию оригинала мы сочли необходимым поместить и замечательный перевод «Утраты сыновей», принадлежащий С. В. Петрову. Перевод этот, конечно, не дает представления о языковой сложности оригинала. Но лирическое начало стихов Эгиля, столь выделяющее их на общем фоне скальдической поэзии, передано С. В. Петровым с большой поэтической силой.

Иного рода трудности для истолкования создает поэма Тьодольва Хвинского «Перечень Инглингов» (IX в.) – одно из наиболее ранних дошедших до нас скальдических произведений. Дело в том, что эта поэма, фактическое со держание которой сводится к перечню правителей из рода Инглингов и упоминанию обстоятельств их смерти, интересовала исследователей прежде всего как историческое свидетельство о легендарном прошлом Скандинавии. Ее стих («квидухатт») принимался во внимание просто как данность и,

возможно, собственное изобретение Тьодольва, а сложные именования, в изобилии в ней встречающиеся, – скорее как орнаментальное украшение, для нее не органичное. Иными словами, «правилам» квидухатта Тьодольва, поскольку они в корне отличаются от канонизованных правил дроттквета, было отказано в какой-либо функции, и стихи его не считали заслуживающими филологического истолкования. Вопрос о метрическом каноне «Перечня Инглингов» в его отношении к языку песни рассматривается в данной книге в освещении исторической поэтики. Если автор не ошибается в своих построениях, то «Перечень» приоткрывает перед нами завесу над той стороной деятельности скальдов, которая не получила освещения в ученой исландской традиции и осталась нам почти неизвестной.

Последняя глава посвящена не поэзии скальдов, т. е. произведениям индивидуального авторства, а англосаксонскому эпосу, и уже по этой причине заглавная проблема книги рассматривается в ней под иным углом зрения. Нас интересуют в данном случае языковые механизмы построения эпических тем (в смысле А. Лорда) и прежде всего та роль, которую играют в построении темы звукосмысловые ассоциации ключевых слов культуры. Представляется вероятным, что устойчивые ассоциации, возникающие между этими словами в устной традиции, оказывают воздействие на их развитие в общем языке и методы их этимологического анализа нуждаются в серьезных уточнениях.

Поэтика и лингвистика скальдов[1]

1. Соотношение между эддической и скальдической формой

Вопрос об историческом взаимоотношении эддической и скальдической формы не имеет однозначного ответа. В плане собственно генетическом поэзия скальдов невыводима непосредственно из эддической поэзии, т. е. не может быть понята как результат постепенного усложнения, окостенения эддической формы, но имеет собственные корни и развивается из иных потребностей общества [Стеблин-Каменский 1947, 390][2]. Столь же несомненно, однако, что несмот-

---

[1] Опубликовано в кн.: *О. А. Смирницкая*. Стих и язык древнегерманской поэзии. М., 1994. С. 335—383.

[2] Клаус фон Зее приводит следующие аргументы против гипотезы происхождения скальдической поэзии из эддической. «(1) Нельзя доказать, что какие-либо из эддических песней древнее скальдических стихов IX в.; напротив, неоспоримо, что большая часть скальдических стихов древнее эддических песней, как это видно из многочисленных примеров влияния скальдической поэзии на эддическую (в строфике, метрике и метафорике). (2) Ниоткуда не следует, что скальдическая поэзия становится со временем более изощренной в формальном отношении; напротив, древнейший дошедший до нас скальдический текст («Драпа Рагнара» Браги Старого Боддасона) отличается предельно усложненной формой, в то время как стихи позднейших скальдов становятся более простыми и утонченными под влиянием эстетики христианского Средневековья. (3) Скаль-

ря на длительное сосуществование скальдической и эддической поэзии и несмотря на то, что первая из них в известном смысле более элементарна, чем вторая, в эволюционно-типологическом плане поэзия скальдов – это новый этап в развитии словесного творчества, важнейший шаг на пути к индивидуальному авторству. Как показал в своих работах, начиная с диссертации 1947 г., М. И. Стеблин-Каменский, в поэзии скальдов достигла необычайного развития архаическая форма авторства, при которой авторское самосознание распространяется только на форму (откуда ее крайнее усложнение, гипертрофия), оставаясь инертным по отношению к содержанию (от куда невозможность типизации и лирического переосмысления содержания [Стеблин-Каменский 1978, 40—102; 1979а, 64—92; 1979б, 77; 1984, 216—229]. Наконец, изнутри той конкретной исторической перспективы, которая создается взаимоотношением письменных памятников, все приемы скальдического мастерства, *каковы бы ни были их генетические истоки* (восстанавливаемые путем реконструкции), предстают как *результат направленной системной трансформации соответствующих элементов эддической поэтики*. Обоснованию данного тезиса в значительной степени посвящена предлагаемая работа.

дическая поэзия – это не кратковременная мода (наподобие поэзии трубадуров, расцвет которой длился не более века), но традиция, процветавшая и чтимая в продолжение более полутысячелетия начиная с эпохи викингов, а если принять во внимание происходящие от нее римы, то и более тысячи лет» [See 1980, 17—18]; ср. с несколько иных позиций [Стеблин-Каменский 1978, 90 сл.].

Указанное направление связи, как важно отметить, – это не просто умозрительный конструкт. Оно проявляется в самом отношении скальда к своему творчеству. Строя строку, изобретая новый вариант кеннинга, переплетая предложения в висе, скальд движется не только в потоке скальдической традиции, но и отталкивается от известных ему эддических стереотипов. Правда, условия бытования эддической традиции в скандинавском обществе IX—XIII вв. почти совершенно неизвестны. Но присутствие эддической поэтики в сознании скальда как своего рода нулевой формы может быть подтверждено хорошо известными из литературы примерами. Так, конунг Харальд Суровый отвергает только что сочиненную им вису в эддическом размере форнюрдислаг («это было плохо сочинено, нужно мне сочинить получше») ради отдельной висы в скальдическом размере, оснащенной образцовыми кеннингами и другими условными приемами скальдического языка[3].

Висы в эддическом размере к исходу скальдической тра-

[3] Этот эпизод известен из «Круга Земного» Снорри Стурлусона. Рассказывая о последнем походе Харальда Сурового в Англию (1066), Снорри пишет: «Передают, что конунг Харальд сын Сигурда сказал такую вису:И встречь ударам-Синей сталиСмело идемБез доспехов.Шлемы сияют,А свой оставилЯ на стругеС кольчугой рядом.⟨...⟩ Затем конунг Харальд сын Сигурда сказал: “Это было плохо сочинено, нужно мне сочинить другую вису, получше”. И сказал вису:В распре Хильд – мы просьбыЧтим сладкоречивойХносс – главы не склоним —Праха горсти в страхе.Несть на сшибке шапокГунн с оружьем вежуПлеч мне выше чашиБражной ель велела»(КЗ. Сага о Харальде Суровом. С. 458. Стихи в пер. О. А. Смирницкой).

диции получают значительное распространение и отчасти потесняют дротткветные висы (в эддических размерах сочинены, например, многие стихи в сагах о древних временах). Но при этом они никогда не уравниваются в правах с последними. Снорри в своей «Эдде» включает висы в размерах форнюрдислаг, малахатт, льодахатт и гальдралаг в единый текст своей хвалебной драпы в честь норвежского конунга Хакона и ярла Скули («Перечень размеров») [4]. Подобное вторичное осознание эддической формы и включение ее в сферу скальдического мастерства может быть важным для понимания обратного влияния скальдических приемов на эддическую поэзию, т. е. создание урегулированных вариантов эддической метрики (как, например, в песнях о Хельги).

Конкретные механизмы отношений эддической и скальдической формы подробно анализируются ниже. Но скальдическая форма получила столь необычное развитие, конеч-

[4] В эддических стихах из «Перечня размеров» (НТ) SnE (НТ. № 95—102) строго выдерживается счет слогов и действуют более жесткие правила в аллитерационной схеме. Аллитерация полагается Снорри в основу различия между форнюрдислагом и другими упоминаемыми им разновидностями эпического размера: «Разница между этими размерами состоит в том, что в форнюрдислаге первая и третья строки имеют одну “подпорку” (stuðill – аллитерирующий слог в нечетных строках. – *О. С.*), а вторая и четвертая строки имеют главную аллитерацию (hǫfuðstafr) на срединном слоге, в балкарлаге же “подпорки” и “главная опора” стоят как в дроттквете» (SnE, 180). Неизвестно, на чем основывался Снорри, вводя данную дифференциацию. В «ключе размеров» (Hattalykill) ярла Рёгнвальда и Халля Тораринссона разновидность форнюрдислага, обозначаемая как «балкарлаг», имеет ключевую аллитерацию на срединном слоге, а не в начале строки, как в дроттквете.

но, не из одной потребности в удовлетворении проснувшегося авторского самосознания и вместе с ним авторского самолюбия. Направленность ее развития может быть объяснена лишь на функциональной основе. Абсолютизация скальдической формы отражает существеннейшие сдвиги в функциях самого поэтического искусства. Данная проблема рассматривается ниже (по необходимости в самом общем виде) на примере жанра «отдельной висы» (lausavísa).

В сущности, любая концепция происхождения поэзии скальдов ставит во главу угла какой-либо один из ее жанров в качестве наиболее архаического или наиболее для нее характерного. Э. Нурен [Noreen 1922] и О. Ольмаркс [Ohlmarks 1944] считали наиболее архаическим жанром погребальные драпы; В. Фогт [Vogt 1930] придавал особое значение мифологическим стихам, обращенным к Тору; О. Кабелль развивал предположение, что скальдическая поэзия берет начало в щитовых драпах, где щит подменил собой шаманский бубен (само слово «драпа» связывается при этом с глаголом drepa «бить») [Kabell 1980]. Наконец, наиболее вероятная этимология самого слова skáld, ср. р. (к о. г. *skeldan «поносить» в двн. skeltan, дфриз. skelda «поносить»), привлекает внимание к такому лишь отрывочно сохранившемуся скальдическому жанру, как хулительные стихи – ниды [Steblin-Kamenskij 1969]. Но все же чаще всего скальдическую поэзию описывают как дружинную поэзию и важнейшим ее жанром считают хвалебные драпы. Не приходится

спорить, что именно хвалебные песни скальдов определили в конечном счете тематический круг скальдической фразеологии; название основного скальдического размера – дротткветта (dróttkvætt) переводится как «дружинный размер», а прием переплетения предложений убедительно возводится к архаическому амебейному исполнению хвалебных стихов, следы которого прослеживаются и на почве древнегерманской культуры [Стеблин-Каменский 1978, 65—69]. М. И. Стеблин-Каменский писал о хвалебных драпах: «Исконный и основной жанр поэзии скальдов – это, конечно, хвалебная песнь. В силу повторяемости повода для прославления форма хвалебной песни может быть в высокой степени традиционна, но содержание ее или, во всяком случае, то индивидуальное, что есть в ее содержании, всегда определяется конкретными фактами. Форма хвалебной песни представляет собой как бы бланк, в котором проставляются индивидуальные данные – имя прославляемого, его происхождение, совершенные им воинские подвиги, его акты щедрости и т. п.» [Там же, 94].

Названные жанры в силу своей архаичности позволяют проследить генетические корни отдельных приемов скальдической формы, а будучи типологически распространенными, они выявляют присущие поэзии скальдов признаки, сближающие ее с погребальной, хулительной и панегирической поэзией других народов. Но для понимания функционирования скальдической поэтики как целостной, хорошо

организованной системы, развившейся в определенную эпоху в Скандинавии, едва ли не больший интерес представляет жанр, обычно относимый к числу второстепенных и периферийных, а именно жанр «отдельной висы». В самом деле, едва ли не всякий знаменитый скальд, а также многие исландцы, сочинявшие стихи лишь от случая к случаю, оставили после себя «отдельные висы». Скальд конунга Хакона Доброго Эйвинд Погубитель Скальдов сочиняет вису о том, как он обменял в голодный год свои стрелы на сельдь. Скальд конунга Олава Харальдссона Сигват Тордарсон не считает ниже своего достоинства сочинить стихи о том, как он собирал пошлину с исландских кораблей. Почти все стихи Эгиля Скаллагримссона, вошедшие в его сагу, – это отдельные висы, сочиненные им по самым различным поводам.

Бесспорно, модели скальдических кеннингов моря и битвы, оружия и крови, вождя и золота развились первоначально в хвалебных стихах, воспевающих походы скандинавских правителей, их подвиги и щедрость. Но понять структурные механизмы кеннинга как определенного языкового устройства, а вместе с тем и саму возможность распространения скальдического мастерства вширь – в общественных слоях, удаленных от княжеского двора (и прежде всего в Исландии), можно не иначе как объяснив, каким образом эти кеннинги перешли заданные тематические границы и нашли себе место в «отдельных висах» о стычках на пиру или чистке овечьего загона.

Важнейшее историческое завоевание скальдов состоит именно в том, что они первыми в истории западноевропейской поэзии сделали предметом высокого искусства единичный факт настоящего – при этом в эпоху, когда внутреннее претворение настоящего, т. е. лирика, было еще невозможно[5].

Единственным инструментом овладения настоящим для скальда послужила форма, выделенная им на основе самой традиции, из традиционного материала и посредством чисто лингвистической операции. Эпическая (эддическая) форма незаметна и представляется безыскусной не в силу своей простоты (напротив, она может быть исключительно сложной), а потому, что она не отвлечена от языковой формы и *мотивирована*, т. е. целиком направлена на воплощение мифоэпических ценностей. Иначе говоря, содержательность эпической формы основывается на принципе мотивированности языкового знака, возводимом в эпической поэзии в степень художественного канона. Но по этой же причине эпическая форма тематически связана и не может перейти границы «своего» предмета иначе как путем эпизации собы-

[5] О неразвитости лирического «я» в поэзии скальдов см. [Стеблин-Каменский 1978, 70—89]. Но Стеблин-Каменский делал исключение для таких вершинных созданий скальдической поэзии, как «Утрата сыновей» Эгиля Скаллагримссона и «Откровенные висы» Сигвата Тордарсона, а также его отдельных вис на смерть конунга Олава Святого. Знаменательно, что на фоне со временных им скальдических стихов эти произведения выделяются своей нетрадиционностью и вместе с тем простотой языка.

тий актуальной действительности. В тех же случаях, когда она все же переходила границы своего предмета в «отдельных висах», сочиненных на случай и не допускавших эпизации, она теряла связь с языком и распадалась, превращаясь в слегка «подаллитерированную» и ритмизованную прозу. Как уже упоминалось, такие висы не ставились вровень со стихами в размере дроттквет (иногда они обозначались как kviðlingar – «стишки»)[6].

Скальд вычленил форму как таковую, искусственно разъединив означаемое и означающее в единицах унаследованного поэтического языка и научившись раздельно оперировать их элементами как материалом для сложных орнаментальных построений – стиховых, семантических, синтаксических. Открытие скальда – это, собственно, осознание и возведение в художественный канон *условности языкового знака*. Выделение и демотивация скальдической формы имеет при этом троякую функциональную направленность.

В то время как эддическая форма воплощает существующие «от века» ценности эпической действительности, скаль-

---

[6] Типичным примером могут послужить стихи о «страшиле» (Grýla) – многохвостой ведьме (или лисице), которой в Исландии пугали детей. Приводимые ниже стихи приписываются исландскому хёвдингу XIII в. Лофту Паульссону [Skj. II, 60]:Hér ferr Grýlaí garð ofanok hefr á sérhala fimtánВот идет Страшиласюда во двор,и у неепятнадцать хвостов.«Легковесность» этих стишков имеет вполне определенное формальное выражение: в них отсутствуют слова со сложной просодической структурой, не действует система метрических рангов (и поэтому глагол hefr несет на себе аллитерацию) и не выдерживаются количественные соотношения в метрических схемах.

дическая форма способна создавать новые ценности, т. е. преодолевать обыденность сиюминутного факта актуального настоящего. Она увековечивает настоящее и направлена *проспективно*– к потомкам. С этой точки зрения, сложная и темная скальдическая форма, создавая искусственную преграду для восприятия содержания стихов, так сказать, компенсирует утрату эпической дистанции. Не кажется слишком смелым ее функциональное уподобление орнаменту младших рунических надписей, т. е. надписей, содержащих фактическую информацию и предназначенных для чтения. «Заплетая» надпись на камне, змеевидный орнамент исключает возможность *беглого* ее прочтения и тем самым тривиализацию ее содержания. Конечно, переплетение предложений в висе не раз уподоблялось «плетенке» как характерному элементу скандинавского орнамента. Но при этом внимание обращалось исключительно на своеобразную орнаментализацию скальдической формы. Сопоставление младших рунических надписей и скальдических текстов позволяет поставить во главу угла, так сказать, коммуникативный аспект орнаментализации как приема, затрудняющего восприятие ценной информации. При этом мы, конечно, не забываем и о самом прямом, прагматическом назначении скальдической формы как способа жесткой фиксации текста, предотвращающего его «порчу».

«Отдельные висы» скорее, чем какой-либо другой жанр, дают ключ к вариативности скальдической формы (в дру-

гих жанрах формалистические ухищрения могли бы быть отнесены на счет эксцессов славословия или необходимости словесного табуирования). Целенаправленное варьирование формы при устойчивости лежащих в ее основе инвариантных моделей – это оборотная сторона ситуативности скальдической поэзии и ее практической направленности. Каждая новая актуальная ситуация нуждается в новом формотворческом усилии со стороны скальда[7].

Отчуждение формы, т. е. превращение ее в осознаваемый прием, – это также условие ее универсализации, открывающее для скальда возможность поэтического овладения всею областью актуального настоящего без каких-нибудь тематических и ценностных ограничений. Распространено мнение, что «отдельные висы», сочиненные по случайному, не значительному поводу, – это побочный продукт скальдического творчества, поскольку форма теряет в них свою действен-

[7] Существенно в этом отношении различие между скальдическими висами и магическими заговорами, с которыми они генетически связаны. Оба типа текстов функционально направлены на актуальную ситуацию, т. е. призваны оказывать на нее желаемое воздействие. Но в то время как в магии сама ситуация остается за пределами текста, в поэзии скальдов она получает вербальное воплощение. Скальд воздействует на ситуацию, сообщая о ней в висе, т. е. упоминая конкретные факты, называя имена участников и т. п. В дальнейшем именно коммуникативная функция висы могла выходить на первый план: висы ценились как источник сведений о событиях прошлого, свидетельство правдивости саги. Наиболее тесную связь с магией сохраняет нид: от него ожидали незамедлительного вредоносного действия [Стеблин-Каменский 1979б, 125 сл.]. Симптоматично, что нид – это вместе с тем единственный скальдический жанр, содержание которого лишено всякого правдоподобия, т. е. заведомо фиктивно.

ность, превращается в самоцельную «забаву», упражнение в версификации. Мнение это представляется в значительной степени поверхностным. Основное различие между хвалебными стихами и отдельными висами состоит, на наш взгляд, не в том, что первые из них имеют практическую направленность, преследуют цель создания реального блага (и хорошо оплачиваются адресатом), в то время как «отдельные висы» самоцельны и бескорыстны. Разница состоит и не в том, что содержание хвалебных драп – это события государственной важности, в то время как житейские ситуации, к которым относятся многие «отдельные висы», сами по себе кажутся тривиальными и незначительными. В контексте родовой саги эти самые ситуации могут оказаться при ближайшем рассмотрении не менее важными, чем битвы, морские походы и наказание преступников в контексте королевских саг. Основное различие между хвалебными (также хулительными) стихами и «отдельными висами» определяется их установкой. Сочинение «отдельных вис» – это прежде всего акт самоутверждения (можно было бы говорить об их не прямой, но «медиальной» направленности). Сочиняя стихи в труднейшей форме в критической для себя ситуации, скальд демонстрирует тем самым твердость духа, а вознаграждением для него служит высокая общественная оценка его поведения.

Распространение «непрофессионального» скальдического мастерства в древнеисландском обществе предъявляет

особые требования к структурному механизму скальдической формы в ее отношении к языку. При всей своей сложности, модели, выделенные скальдом из языка, обладают четкой и доступной для усвоения структурной организацией и предусматривают возможности и конкретные способы их применения в целях производства новых стихотворных текстов. Необходимо оговориться, что в стихах скальдов встречаются, конечно, и вполне индивидуальные особенности, будь то не укладывающаяся в традиционные шаблоны метафорика Эгиля или «хромающие» рифмы неискусного скальда[8]. Пристрастия и идиосинкразии скальдов, проявляющиеся в тех или иных строфах, пользуются особым вниманием современных филологов, для которых в значительной степени характерно стремление оживить интерес к скальдической поэзии, увидев в скальде эстета и предтечу современного авангардизма (ср. [Clover 1978; Frank 1978; 1985]). Для исследования структурных механизмов скальдического мастерства наиболее показательной, однако, может оказаться «массовая» скальдическая продукция.

[8] Остается далеко не ясным, какие из вис, включенных в родовые саги и приписываемых саговым персонажам, подлинны, а какие были присочинены позже. Обсуждая данный вопрос, М. И. Стеблин-Каменский писал: «Не может быть и речи о том, что “неподлинные” висы в сагах были плодом сознательной литературной фальсификации. Последняя подразумевает гораздо большую творческую свободу, чем та, которая была доступна “авторам” саг, гораздо более четкое осознание своего “авторства”. Сочинителям “неподлинных” вис в сагах очень далеко до литературных фальсификаторов эпохи предромантизма и романтизма» [Стеблин Каменский 1947, 312].

2. Языковая основа скальдической метрики

В качестве образца дротткветтной строки приведем вису одного из выдающихся исландских скальдов XI в. – Сигвата Тордарсона (ок. 995 – ок. 1045):

Fl*æj*a getr, en **f**r*ýj*u,
f j*and*r, leggr oss til h*and*a,
(v*erð*k fyr **æ**ðru ***o****r*ði)
allv*ald*s, en fé g*jald*a;
hv*err* skal **þ**egn þó at **þ**v*err*i
þ*eng*ils vina g*eng*i,
(upp hv*alf*a svik) sj*alf*an
s*ik* lengst hafa m*ik*lu.

Бежать, все пожитки
Бросив, срок – упреков
И суда за трусость —
Настал – мы не минем.
О себе снедаем
Всяк, когда иссякло
Счастье князя – близко
До беды – заботой.

(*Пер. О. А. Смирницкой*)

Скальдический стих обычно рассматривается в литературе как тот же эддический стих, но осложненный рядом дополнительных ограничений [Lehmann 1956, 84 ff.; Einarr Ól. Sveinsson 1962, 122 ff.; Foote 1976; Frank 1978; See 1980; Kuhn 1983].

Так, в дротткветтной строке видят краткую строку аллитерационного стиха, снабженную приращением – *клаузулой* (—́ ×). Счет ударений осложняется в ней, по сравнению с эддической строкой, счетом слогов: в строке насчитывается шесть слогов и лишь при слоговых заменах – больше. В свою очередь, однако, и слоговые замены подвергаются ограничениям. Так, распущение допустимо в дротткветте на первой вершине (241.9.3. jǫfurr kreisti sá / austan[9]), но избегается на второй (здесь действует правило тождества: 217.1.2. válaust konungr / austan), а в клаузуле количественные замены невозможны. Вместе с тем в дротткветте нередки слоговые замены в спадах – факт, остающийся без объяснения, если исходить из обычных количественных критериев. Например, в строке rǫnd klufu rǫðnir / brandar первый спад заполняется отдельным двусложным словом (◡ ◡), которое тем самым метрически приравнивается к безударному слогу, например в односложной флексии (rand-a). Скальдический стих предъявляет дополнительные требования к аллитерации и вводит

[9] Все ссылки на скальдические стихи приводятся далее по изданию Финнура Йоунссона (Skj. B). Цифры указывают последовательно страницу, строфу и строку.

новый звуковой повтор – хендинг. Так, ключевая аллитерация (hǫfuðstafr) жестко закреплена на начальном слоге четной строки (в приведенном образце: **f**jandr; **a**lvalds; **þ**engils; sik). В нечетных строках обязательна двойная аллитерация (**f**lœja – **f**rýju; **æ**ðru – **o**rði и т. д.). Нечетные строки скрепляются помимо этого *скотхендингом*, или неполной рифмой (fl*œj*a – fr*ýj*u; v*erð*k – *orð*i и т. д.), а четные отмечаются более сильным звуковым повтором – *адальхендингом*, или полной корневой рифмой (fj*and*r – h*and*a; v*ald*s – gj*ald*a и т. д.). Хендинг имеет постоянное место на третьей вершине, привязывая клаузулу к основной части строки.

Видя в дротткветте результат дополнительной нормализации эддического форнюрдислага, обычно задаются вопросом, каким образом скальд справлялся со столь жесткими и дробными правилами. Иногда при ответе и на этот вопрос считают полезным опереться на опыт изучения эпической поэзии и, в частности, на формульную теорию. Так, Питер Фут пишет: «Сложная метрика, по всей видимости, помогала восприятию и запоминанию дротткветта. Скорее всего, она служила скальду опорой в сочинении стихов. Пары аллитерирующих слов и рифмующихся корней соединялись если не в формулы в строгом смысле слова, то в готовые цепочки, легко возникающие в памяти и подсказывающие скальду выбор подходящего слова» [Foote 1976, 183].

Данная постановка вопроса, однако, мало что проясняет в скальдической технике. Действительно, в скаль-

дических стихах встречаются шаблонные словосочетания типа 218.5.4. gunnreifum Áleifi; 227.7.4. hugreifum Áleifi; 242.13.2. gnýreifum Áleifi, но подобные сочетания – это не более чем отдельные вкрапления, по сути дела несравнимые с формульностью эпической поэзии. Скальдическая поэзия подчеркнуто неформульна.

Она неформульна по условию, т. е. уже в силу самой противоположности эпического и скальдического творчества. Скальд может заимствовать отдельные строки или использовать те или иные ходовые сочетания слов, но эти случаи лишь оттеняют его общую установку на создание оригинального текста.

Формульность скальдической поэзии исключается и такими синтаксическими приемами, как немотивированные enjambements, вставные предложения, тмесис. Строка висы, в типичном случае, не представляет смыслового единства; напротив, рассечение хельминга на краткие фразы, совпадающие с двустишиями или с отдельными стихами, практиковалось иногда как особый прием, обозначаемый Снорри в «Перечне размеров» соответствующими терминами. Встречаются в дротткветте даже строки, состоящие из трех синтаксически не связанных слов (ср. 217.3.6. eirlaust – konungr – þeira), где каждое слово принадлежит своему предложению.

Вместе с тем нет ничего невозможного в том, что при сочинении стихов скальд действительно оперировал некими

готовыми просодическими структурами языка, своего рода «унифицированными деталями», складывая из них метрически правильные строки. Механизм скальдического творчества, однако, насколько нам известно, не изучался под данным углом зрения.

Весь вопрос в том, что, подходя к дроттквету с критериями, выработанными при анализе эддического стиха, исследователь с самого начала наталкивается на неустранимые противоречия. Как уже говорилось, в дроттквете обычно пытаются найти те же пять метрических типов с их разновидностями, что и в эпическом размере (при этом лишь оговаривается, что строки с неначальным ударением исключаются в четных и малоупотребительны в нечетных строках у «главных скальдов» [Sievers 1893, 102; Hollander 1953]).

Вместе с тем, как это тоже обычно отмечается в специальной литературе, эддические критерии во многих случаях оказываются для скальдической поэзии недействительными или недостаточными.

Эддические критерии недействительны по той причине, что метрические ударения часто немотивированны в дроттквете, т. е. выделяют слова безотносительно к их значимости. Так, в нижеследующих примерах позицию ключевой аллитерации (начальный слог четной строки) занимают служебные слова:

216.13.2. **Þ**at vas flótta bǫl dróttinn
216.15.6. **Þ**ann jarl es varð annarr

219.11.6. **h**afa drótt, þás fram sótti
221.5.4. **e**rum heiðin vér reiði.

Но два аллитерирующих слога в нечетных и один – в четных строках недостаточны для выделения сильных мест в строке, и исследователи нередко испытывают затруднения при определении метрического типа строки, т. е. в отнесении ее, в соответствии с установившейся методикой, к одному из пяти типов Зиверса. Сам Зиверс отмечал, например, что E-стих плохо отграничивается в дроттквете от D-стиха в таких, например, строках, как allvalds en fé gjalda; upp hvalfa svik sjalfan [Sievers 1893, 101]. Метрически «неразрешимыми» оказываются и такие четырехсловные строки, как 220.2.6. herr sákat far verra; 220.3.6. fell sár á ill hvára.

Возникающие несоответствия между скальдическим и эддическим стихом, например выделение аллитерацией служебных слов и невыделенность ключевых поэтизмов, пытаются иногда объяснить как отступления от правил, вызванные сугубой сложностью скальдической версификации. Так, Роберта Франк пишет в данной связи: «Скальд был вынужден прибегать к разного рода метрическим вольностям в дроттквете, дабы выдержать схему ударений и не превысить требуемого числа слогов» [Frank 1978, 35]. Но трудно понять, почему отступления от одних метрических правил допускались скальдами во имя выполнения других метрических правил. Весьма характерно при этом, что подобные «вольности» (например, нарушение установившихся в

эддической поэзии метрических рангов) часто наблюдаются у наиболее искусных, «главных» скальдов, а также в образцах дроттквета, приводимых Снорри в «Перечне размеров».

В нижеследующем анализе мы попытаемся обосновать иной подход к скальдической метрике – подход, позволяющий с уверенностью определять метрический тип любой строки. Но необходимо прежде всего отказаться от готовых эддических мерок и опереться на те новые критерии, которые выработаны внутри самого скальдического стиха.

Важнейшим метрическим ориентиром (для исследователя) и инструментом переакцентуации стиха (для самого скальда) является хендинг.

Рассмотрим следующие четные строки дроттквета (Сигват):

(a) 220.2.2. aptrhvarf dreginn karfa
223.11.2. allsvangr gǫtur langar
235.4.4. Hǫ́kun firar unnu
235.4.6. fjǫlbliðs lǫgum síðan

(b) 221.6.2. heinflets við mér settu
224.16.2. hirðmenn, þeirs svan grenna
236.9.2. Sigvatr hefr gram lattan
240.4.2. úthlaupum gram kaupask

Как можно видеть, эти строки вполне стереотипны по своему языковому заполнению. Все они начинаются со слож-

ного слова (или его ритмического эквивалента), за которым следует «минимальное» слово: (а) краткий двусложник CV́CV либо (б) односложное слово CV́ = CV́C. Последнее метрическое ударение закреплено за клаузулой, первое приходится на начальный слог, выделенный аллитерацией. Вопрос, следовательно, состоит лишь в том, чтобы определить место второго ударения в строке. Обычно предполагается, что при решении этого вопроса следует руководствоваться правилами общего языка и эддической нормы. Считается чем-то само собой разумеющимся, в частности, что отдельное слово (тем более такие семантически значимые слова, как gram, вин. п. «князя» или firar, им. мн. «мужи») выделяется метрическим ударением, в то время как второй компонент сложного слова (тем более второй слог немотивированных имен типа Hǫ́kun или Magnúss) является безударным или, в лучшем случае (как в примерах трехсложных композитов типа úthlaupum), несет второстепенное ударение. Показания хендинга, выделяющего именно этот, второй компонент, в расчет не принимаются. Иными словами, в скальдоведении господствует точка зрения, в соответствии с которой единство просодических и звуковых повторов обязательно лишь для аллитерации и не обязательно для хендинга, которому приписывается в основном лишь орнаментальная функция; см., однако, важные оговорки в работах [Hollander 1953, 190; Kristján Árnarson 1991, 74—75].

Мы постараемся оспорить этот взгляд, показав, что хен-

динг, как и унаследованная из традиции аллитерация, имеет метрическую (структурную) функцию, отмечая сильные места в строке. Более того, многое указывает на то, что именно хендинг несет в скальдическом стихе основную функциональную нагрузку, служа показателем акцентных деформаций (переакцентуации) сравнительно с эддической нормой. Само развитие хендинга понимается при таком подходе как необходимость скальдического стихосложения: стих, в котором метрическое ударение демотивировано, т. е. не определяется «естественным» фразовым ритмом (что отличает его от эддического стиха), но в то же время не абстрагировано от языкового ударения (т. е. не тождественно икту в альтернирующих силлабо-тонических размерах), нуждается в дополнительных звуковых повторах, маркирующих метрическую схему. Эта функция и возлагается на хендинг, восполняющий неэффективность аллитерации.

О метрической функции хендинга свидетельствуют следующие факты.

(1) В приведенных строках хендинг отмечает второй компонент сложного слова (или приравненный к нему «тяжелый» слог). Мы предположили, таким образом, что начало строки во всех примерах отмечено стыком ударений, в то время как отдельное предклаузульное слово занимает слабую позицию. Следует заметить, что такое местоположение хендинга отмечается лишь как тенденция. Примерно в половине строк с аналогичным распределением языкового мате-

риала хендинг отмечает тот же начальный слог, что и аллитерация (ср. 237.10.6. fengsæll, vesa þengill; 234.1.6. fráneggjum sonr grámum), т. е. не является самостоятельным метрическим показателем. Решающее значение имеет, однако, тот факт, что, отмечая второй или первый слог начального сложного слова, хендинг, за редкими исключениями, не отмечает предклаузульного слова. Мы располагаем, таким образом, аргументом от противного: неотмеченность хендингом предклаузульной позиции однозначно характеризует эту позицию как слабую.

Этот вывод наилучшим образом согласуется с давним наблюдением У. А. Крейги, указавшего на просодическую «облегченность» предклаузульных слов в строках типа выше приведенных [Craigie 1900]. Крейги заметил, в частности, что односложные существительные и другие имена допускаются в данной позиции исключительно в четных строках и исключительно двух просодических видов: CV̄ и CV̄C (т. е. ey, bý, gram, frið, но не þegn, gustr, rausn, nýztr, hlóðrs). На личные формы глагола и другие слова низкого ранга это ограничение не распространяется (ср. 235.4.2. fjǫlgegn ok **réð** hegna). По-видимому, снятие ударения с традиционно ударного слова ощущалось как бóльшая деформация языка и ну ждалось в дополнительных условиях.

Крейги сделал из своего наблюдения правдоподобный вывод, что просодически облегченное слово является метрически слабым (показания хендинга им во внимание не прини-

мались). К сожалению, при всей известности работы Крейги, этот его вывод мало отразился на практике метрического анализа скальдических стихов. Ныне, как и век назад, скальдоведы заботятся прежде всего о «естественности» звучания скальдического стиха. Так, обсуждая строку Skj. 223.11.2. allsvangr gǫtur langar, Р. Франк пишет в своей книге о дротткветте: «В данной строке слово svangr, будучи долгосложным, несет лишь второстепенное ударение, тогда как краткий слог в gǫtur несет сильное ударение; судя по всему, скальды считали нормой ставить одно из ударений в строке с тремя сильными и одним второстепенным ударением на краткосложное слово» [Frank 1978, 35].

Трудно согласиться с логикой этого умозаключения. Предположение, что ударная (сильная) позиция в каком-то типе строки не допускает долгих слогов и не отмечается звуковыми повторами, в то время как безударная (слабая) позиция заполняется любыми слогами и отмечается хендингом, лишает смысла само понятие ударение. Выделение *тяжелого* слога хендингом есть, по определению, характеризация этого слога как более сильного, требующего более отчетливого произношения, т. е. именно как *ударного*. Другой вопрос, что искусственность дротткветтных ударений ставит под сомнение понимание дротткветта как разновидности тонического стиха (см. об этом ниже).

Из двух канонических схем хендинга в строках с начальным стыком ударений схема X 2—3 (т. е. выделение хендин-

гом второго и третьего метрически сильных слогов) является эталонной, а схема X 1—3 – вторичной.

(2) В контексте настоящего рассуждения существенно, что константным местом второго хендинга является клаузула. Единство просодических и звуковых повторов не может вызвать сомнений в данной, наиболее ответственной, позиции строки. Следует в особенности принять во внимание, что хендинг отмечает в данном случае позицию, явившуюся метрическим новшеством скальдического стиха сравнительно с эддическим, где конец строки ослаблен и никогда не отмечается звуковым повтором.

(3) При таком понимании метрической функции хендинга получают объяснение и свидетельства самих скальдов. Все говорит о том, что версификаторское мастерство скальда связывалось по преимуществу с хендингами. Напомним, что для аллитерации в скальдических поэтиках не существовало даже общего термина (хотя существовали специальные термины hǫfuðstafr и stuðlar для обозначения соответственно ключевой и двойной аллитерации). Хендингу отводится решающая роль в создании новых, производных от дротткветта размеров. При этом размер с тройным адальхендингом в каждой строке характеризуется как наиболее «красивый» и называется «драгоценный размер» (enn dýri háttr, № 37 HT), тогда как размер, лишенный хендинга, называется «бесформенным» (háttlausa, № 67 HT). Скальды и в других случаях склонны ставить знак равенства между хендингом и стихо-

творной формой вообще. Так, Снорри пишет об Одине: «Он умел говорить сплошь хендингами» (HKr, YS 6. mælti ⟨...⟩ allt hendingum). Термин «хендинг» употребляется в исландском языке и как одно из синонимических обозначений стиха [Fritzner, 791].

Особое внимание в связи со сказанным привлекает широко известное место из «Третьего грамматического трактата» Олава Белого Скальда, в котором проводится сравнение хендинга и аллитерации. Об аллитерации (употребляются термины hǫfuðstafr и stuðlar) Олав говорит, что она «есть основа ритма (kveðandi), скрепляющая северный стих подобно тому как гвозди скрепляют корабль». Хендинг же он сравнивает с корабельным планширом (svá sem felling skips borða): «И, как бывает, крепко сбиты доски гвоздями, но не обработаны; таково и стихотворение без хендингов» (цит. по [SnE (R) 1818, 324]). Метафоричность данного определения, т. е. то, что оно использует, с современной точки зрения, скорее метод поэзии, чем метод науки, еще не основание для того, чтобы не попытаться вникнуть в его смысл. Планшир на старинных судах не только обрамлял борт, но одновременно с этим служил «верхней связью ребер корабля» (Даль), т. е. был его конструктивной частью. Совершенно так же и хендинг, который с ним сравнивается, не только украшал стих, но и давал направление искусственному стихотворному ритму, помогая ему «оттолкнуться» от акцентных стереотипов эддической строки.

В заключение настоящего параграфа сошлемся еще на два места из скальдических поэтик. В самом начале «Перечня размеров» Снорри связывает аллитерацию с «делением речи» (stafasetning greinir mál allt), а хендинги – со «звуковым делением» (ok þat er setning hljóðsgreina, er vér kǫllum hendingar). Видимо, следует понимать это замечание в том смысле, что аллитерация воспринималась как «синтезирующий» признак, относящийся к целому слову (по этой причине, в частности, второй компонент сложных слов никогда не участвовал в скальдической аллитерации), в то время как рифма служила инструментом фономорфологического анализа слова (о фонологической основе рифмы см. [Матюшина 1989]). Направленность скальдических приемов на анализ звукового состава отдельного слова хорошо видна из следующего высказывания автора «Второго грамматического трактата». Сведения, извлеченные из грамматики Присциана, подтверждаются в нем ссылкой на практику скальдов. «В латинском языке перед гласной буквой стоят самое большее две согласных, а после нее – три. А в северном языке перед гласной буквой могут стоять три согласных и до пяти после нее, как это видно из имен, приведенных раньше (были при ведены слова spannzkr и strennzkr. – О. С.). Слоги придают бóльшую красоту поэзии, если в двух слогах имеется одна и та же гласная буква и одинаковые последующие буквы, как в словах: snarpr, garpr. Мы называем это адальхендинг. Если же в каждом слоге своя собственная гласная

буква, но последующие одинаковы, как в словах vaskr, rǫskr, мы называем это скотхендинг» [SnE (R) 1818, 304].

3. Метрические единицы скальдического стиха

Несмотря на то что дроттквет сохраняет большое сходство с форнюрдислагом в том, что касается распределения сильных и слабых слогов и особенностей аллитерационной схемы, все отношения эддического стиха предстают в нем в трансформированном виде.

Главной метрической единицей эддического форнюрдислага, поддерживающей историческую и типологическую взаимосвязанность его расшатанных и канонизованных форм, служит долгая строка (ДС). На уровне ДС происходит мотивация акцентных схем краткой строки (КС) и метрических позиций отдельных входящих в нее словоформ. В сквозном фразовом ритме ДС, не отделяемых друг от друга отмеченными завершениями (клаузула), находит идеализированное воплощение линейность эпической поэзии. Напротив, в скальдической висе, отдельные предложения которой расчленены на части и превращены в материал для синтаксического орнамента, линейность текста демонстративно нарушена. Это ощущается тем сильнее, чем крепче построена сама строка: внимание слушателя должно одновременно охватывать оба пересекающих и опровергающих друг друга рисунка – фонетический (соответствующий отдельным строкам) и смысловой (заполняющий всю строфу или полу-

строфу («хельминг», дисл. helmingr «половина»). Метрика скальдического стиха – это метрика отдельных слов или, говоря иначе, *результат абсолютизации принципов* КС.

Что же касается ДС, то она перестает существовать в дроттквете как целостная метрическая единица со своим собственным акцентным рисунком. Это ясно видно из самой скальдической терминологии. Единица, соответствующая КС, обозначается в древнеисландских поэтиках просто как *строка* (vísuorð), в то время как единица, соответствующая ДС, вычленяется только по отношению к висе как ее композиционный элемент – «четверть» (или «фьордунг», дисл. fjórðungr).

В строке находит завершение *метрическая схема* дроттквета. Существенно, что все ее три вершины равноправны, т. е. могут быть выделены аллитерацией и/или хендингом. Во фьордунге находят завершение *звуковые повторы* дроттквета. Строка и фьордунг выделяются при этом только как формальные, но не смысловые единства. Напротив, хельминг выделяется прежде всего как смысловое единство: это минимальная композиционная единица, в которой находит завершение синтаксический орнамент, образуемый переплетаемыми и вставными предложениями (ср. выше образец дротткветтной висы).

Мы подходим теперь к центральному вопросу – о метрической структуре строки дроттквета. Уже было высказано предположение, что скальдическая метрика, может быть, не

столь сложна, как представляется при подходе к ней с мерками эддического стиха. Как будет показано ниже, скальд оперировал формализованными просодическими структурами, своего рода «готовыми блоками». Для того чтобы вычленить эти блоки и получить тем самым представление о стихотворной технике скальда, необходимы три условия.

Необходимо, во-первых, определить акцентную схему каждой строки. Надежным ориентиром для нас послужат звуковые повторы, отмечающие все три вершины в 90% и более всех нечетных строк и 60% и более всех четных строк. Напомним, что в нечетных строках в качестве звуковых повторов выступают двойная аллитерация (stuðlar) и скотхендинг, или неполная корневая рифма, а в четных строках – ключевая аллитерация (hǫfuðstafr) и адальхендинг, или полная корневая рифма.

Необходимо, во-вторых, правильно найти границы каждого блока. Принцип метрического сечения строки подсказывается клаузулой, обязательно соответствующей цельно оформленному слову. Мы принимаем, что второе сечение также совпадает со словоразделом и проходит по левой границе ближайшего к клаузуле знаменательного слова. Таким образом, вычленяются три «просодических слова», которые обозначаются, в соответствии со своим местом в строке, как *финаль* (клаузула), *медиаль* и *инициаль*.

Необходимо, наконец, исходить из всей исторической картины развития стиха, как она прослеживается в скальди-

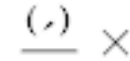
ческом корпусе. Обычно считается, что мы застаем дротткветт у скальдов IX в. (Браги Старый Боддасон, Тьодольв Хвинский) в уже полностью сложившемся виде. Некоторую динамику обнаруживают только в развитии хендинга и в синтаксической композиции строфы [Kuhn 1983]. Предлагаемая постановка вопроса о принципах формализации скальдической метрики позволяет в какой-то степени проследить сам процесс складывания дротткветтной строки, неотделимый от развития техники хендинга.

Заметим, далее, что три «просодических слова» – инициаль, медиаль и финаль, выделяемые в каждой строке дротткветта, неравноправны по своей метрической функции и возможностям ритмического варьирования. При этом жесткость строки возрастает от ее начала к концу.

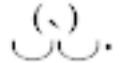
Финаль (клаузула) является, как мы знаем, метрической константой скальдического стиха. Место второго словораздела, отсекающего медиаль, альтернативно: он проходит либо (а) после третьего, либо (б) после четвертого слога, считая от конца строки. Это дает три метрических варианта медиали:

(а) односложная медиаль

(б) долгая двусложная медиаль



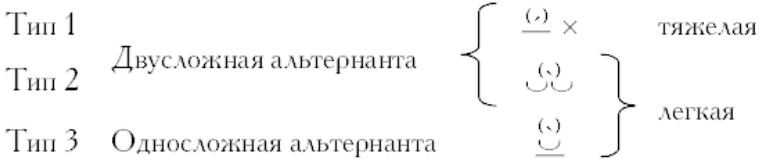
и (в) краткая двусложная медиаль



Структура медиали, т. е. число слогов и их количество, целиком задает метрическую трактовку и ритмические возможности оставшегося, инициального, отрезка строки.

По своей функции, таким образом, три композиционных элемента строки могут быть обозначены как *константа* (финаль, клаузула), *альтернанта* (медиаль) и *варианта* (инициаль). Добавим к сказанному, что граница инициали и медиали не только подвижна, но и проницаема для сложных слов: 246.I.6. ǫngulgripin hanga; 250.17.2. dróttinrœkð of sóttu; 252.25.2. Hvítakristr at víti. В более редких случаях возможен переход сложных слов через границы финали: 246.3.7. látrs, en ek lánardróttin; 236.7.8. ótta lánardrótni.

Итак, могут быть выделены три четко противопоставленных метрических типа дротткветтной строки, определяемых ее медиалью (альтернантой):



Легкая медиаль типа 2 и 3 не участвует в звуковых по врах, т. е. является метрически ослабленной. Она контрастирует в строке со «сверхтяжелой», дважды отмеченной инициалью, на которую переносится основной вес строки. Такие резко контрастные, «ломаные» схемы служат важным инструментом просодической деформации языка скальдической поэзии.

Рассмотрим несколько подробнее ритмические возможности каждого из выделенных метрических типов.

К типу 1 принадлежат, например, строки:
(a) 239.1.3. ***oll***i / Áleifr // f*all*i (эталонный вариант)

(b) 239.1.1. **t***olf* frák / **t**ekna // *elf*ar;
239.2.7. **m***ild*ings / **m**áls en // g*uld*u;
239.3.1. l*yng*s bar / **f**iskr til // **f***eng*jar
240. 4.7. **r***áns* biðu / **r**ekkar // s*ýn*a;

Примеры **типа 2**:
(a) 239.1.6. **s**óknsr*íð*s / firum // r*íð*a (эталонный вариант);
239.3.8. **d**ýrs h*orn* / Visund // sp*orn*a

И примеры **типа 3**:

(a) 240.7.6. **h**ajldrm*óð*um / gram // br*óð*ir (эталонный вариант)

(b) 240.5.7. **f**riðr b*æt*tisk / svá // **f***ót*a;
241.9.7. **h**vǫtuð t*æl*ði / þat // **h***il*dar

(c) 241.8.6. **ó**x h*ild*r með / gram // m*ild*um

Данные три типа с их вариантами охватывают в произведениях «главных скальдов» подавляющую часть дротткветтных строк. Как видно из материала, универсальность метрических типов определяется возможностью несовпадения структурных границ стиха и словоразделов, точнее, возможностью внутренних словоразделов в некоторых элементах строки. Заметим, что и в данном случае жесткость строки убывает в направлении от ее конца к началу. Цельнооформленность клаузулы (константы) безусловна; какие-либо языковые замены здесь невозможны.

Медиаль в типе 1 формируется аналогичной просодической структурой (эталонный вариант); но в данном случае ее безударный компонент может заменяться отдельным безударным словом. При этом характерно несовпадение метрического и синтаксического членения строки: это безударное слово, выступая как просодическая энклитика, грамматически чаще всего примыкает к последнему слову строки – клаузуле (предлоги, приинфинитивная частица, детерминатив). Наконец, тот же долгосложный биссилаб в позиции иници-

али допускает еще большие вольности в своей метрической трактовке: слабую позицию в нем могут занимать не только служебные, но и полнозначные слова, в том числе двусложные (по правилу распущения): 240.4.7. **r***áns* bið*u* / **r**ekkar // s*ýn*a.

Тем самым обнаруживается двоякая природа скальдической метрики, или ее обратная связь с языком. Так, ее конструктивные элементы совпадают с конкретными просодическими структурами языка, что обусловливает их метрическую вариативность. В то же время они выступают как модель, определяющая трактовку раздельнооформленных речевых единиц, т. е. оформляющая их как целостные блоки – просодические слова.

Это воздействие метрики на ритмический материал языка особенно ярко проявляется в отмеченных (и менее частотных) типах строки – втором и третьем. В данных типах внутренние словоразделы, по условию, возможны только в инициали, языковым эталоном которой служат композиты с второстепенным ударением на второй корневой морфеме. Уместно заметить, что в эддическом стихе вторая корневая морфема подобных композитов, как правило, не занимает сильной позиции и приходится либо на спад, либо на второстепенно-ударную позицию стиха, в обоих случаях не участвуя в аллитерации. Ср.:

(a) Vsp. 32.3. harmflaug hættlig;
(b) Vsp. 23.3. ginnheilog goð.

В дроттквете, как следует из сказанного, метрика выявляет внутреннюю структуру композитов, выделяя их второй компонент сильным ударением и хендингом (при схеме хендинга 2—3). Беря начало в просодике слова, сложные структуры инициали типов 2 и 3, в свою очередь, служат эффективными моделями для просодического цементирования словосочетаний. При этом трехсложная инициаль типа 3 предсказуемым образом допускает наиболее разнообразные словораздельные варианты (см. примеры выше).

Просодическая структура метрических типов определяет их частотность. Тип 1 является наиболее распространенным, определяя доминирующий «хорееобразный» ритм дроттквета. С ним контрастирует тип 2 – наиболее требовательный к языковому материалу и, соответственно, наиболее ограниченный в возможностях ритмического варьирования. Данный тип устойчиво тяготеет к четным строкам, т. е. к строкам, завершающим композиционные единицы дротткветтной поэзии – фьордунг, хельминг и всю вису.

4. Дротткветт в перспективе метрической эволюции[10]

Происхождение скальдического стиха остается неизвестным. Но дротткветт еще не дан в окончательном виде в произведениях первых известных нам скальдов. Он продолжает создаваться усилиями скальдов X—XI вв., отталкивающихся от эддического стиха и сводящих многообразие его метрических схем к нескольким формализованным структурам. Из таких унифицированных структур, продемонстрированных выше, складывается строка висы – vísuorð.

Стих «первого скальда» Браги Старого Боддасона (первая пол. IX в.) в этом смысле еще далек от классического дротткветта, каким мы находим его у скальдов X—XI вв. В самом деле, хотя стих Браги строго изосиллабичен, в нем еще не получили развития просодические приемы, отграничивающие искусственный скальдический стих от «естественного» эддического. Примером может послужить знаменитая строфа из «Драпы Рагнара», процитированная Снорри Стурлусоном в «Круге Земном» и в «Младшей Эдде» [Skj. 3.13]:

Gefjon dró frá Gylfa,
glǫð djúprǫ ðuls, óðla,

[10] Ср. обстоятельное исследование И. Г. Матюшиной на данную тему [Гуревич, Матюшина 2000, 82—187].

svát af rennirauknum
rauk, Danmarkar auka;
báru øxn ok átta
ennitungl þars gingu
fyr vineyjar viðri
vallrauf fjogur haufuð.

Гевьон увлекла у Гюльви,
блестящая, злато земель,
так что от бегущих быков
валил пар, – приращение Дании;
несли быки и восемь
звезд, когда шли
впереди обширной «островной»
добычи, – четыре головы.

Слова в этих строках еще не деформированы условными метрическими схемами. В них четко прослеживаются традиционные акцентные типы эддической краткой строки (КС), определяемые акцентным весом слов и отмечаемые, в меру необходимости, аллитерацией. Так, в строке 3 мы находим А-стих с инвертированной аллитерацией, в строке 7 – С-стих (в других стихах Браги можно обнаружить и все остальные варианты эпической КС). Нужды в хендинге как особом приеме переакцентуации строки на данном этапе еще не возникает, и в самом деле, хендинг применяется в приведенной строке только в четных строках (при этом в строке 2 – скот-

хендинг вместо ожидаемого адальхендинга). Лишь в последней строке хендинг vallr*auf* – h*auf*uð создает столь типичный для более поздних скальдов акцентный пере бой, сдвигая ударение со слова fjógur на второй компонент двухсложного композита.

Можно убедиться вместе с тем, что метрика строфы Браги составляет одно целое с ее синтаксисом: связность текста почти не нарушается в этой строфе, т. е. в ней еще отсутствуют синтаксические приемы разъединения и переплетения предложений. Браги довольствуется тем, что снабжает каждый хельминг аппозитивными концовками (Danmarkar auka «приращение Дании»; fjogur haufuð «четыре головы») – своего рода «приращениями», которые как бы воспроизводят средствами стиха то «приращение датских земель», о котором рассказывается в строфе.

Непреодоленность эддического стиха в строфе Браги находится в согласии с ее мифологическим содержанием и с тем, что Снорри поместил ее в первой части своей «Эдды» среди эддических отрывков, а не во второй части – среди стихов «главных скальдов», демонстрирующих приемы поэтического мастерства.

Просодические структуры, вытесненные из классического дротткветта, вместе с тем могут быть прослежены в тех *производных от дротткветта* экспериментальных размерах, в разработке которых оттачивалось версификаторское мастерство скальда. Эйнар Звон Весов (вторая пол. X в.)

культивирует в «Недостатке золота» (Vellekla) строку с неначальным ударением, восходящую к эддическому С-стиху (at forsnjallir fellu). На абсолютизации исключенных из дротткветта метрических вариантов строки строятся некоторые размеры метрических перечней – «Ключа размеров» (Hát talykill, XII в.) и «Перечня размеров» (НТ) Снорри Стурлусона.

Так, размер, обозначаемый в НТ как «малый адальхенд» (minni aðalhenda, №38), строится на чередовании строк, производных от метрических типов 2 и 3. Однако, если для обычных типов 2 и 3 обязательна легкая медиаль, в «малом адальхенде» медиаль оснащена дополнительным хендингом и образует сильную позицию строки. В нечетных строках хендинг охватывает односложное слово (samþykkjar fremr søkkvi; gunnhættir kann Gróta), в четных – двусложное слово (snarr Baldr hjarar aldir; glaðdript hrað skipta). Таким образом, во всех шестисложных строках «малого адальхенда» четыре слога выдвинуты в сильные позиции.

В «деттхенде» (detthendr háttr, т. е. «падающий размер», №29) отягощение медиали (всегда долгий слог) осложнено закрытым словоразделом, т. е. сложное слово переходит границу клаузулы: heims vistir ótvistar; seimgildi fémildum.

«Дюрихатт» (enn dýrisháttr, т. е. «драгоценный размер», №37) строится на метрической схеме, производной от типа 1. Но если в обычном типе 1 единственное ритмическое ограничение, налагаемое на инициаль, заключалось в

акцентном преобладании первого слога (слова) над вторым, то в «дюрихатте» инициаль расщепляется на две равноправные позиции – два односложных слова, уравненных адальхендингом: v*ann*, k*ann* virðum b*ann*a; f*erð* v*erð* folka h*erð*i.

Во второй разновидности этого размера оба односложных слова в инициали заменяются краткими двусложниками, также рифмующимися: f*ar*ar sn*ar*ar fylkir b*yr*jar; fr*ek*a br*ek*a lemr á sn*ekk*jum.

Еще один производный размер, «скьяльвхенд» (skjálfhenda – «лихорадочный размер», №35), строится на замене легкой медиали в типе 2 тяжелой медиалью. Эта замена отмечается аллитерацией медиального слова при хендинге 2—3 (**h**eitf*ast*r **h**ǫfar r*ast*ir; **h**erfjǫ*ld* **h**úfar svǫ*ld*u). Несовпадение рифмы и аллитерации, выделяющих, таким образом, в совокупности не три (как это обычно в дротткветте), а четыре слога, создает характерную «дробность» звуковых повторов в этом размере, откуда, быть может, происходит и его название.

Верх перегруженности строки тяжелыми слогами и звуковыми повторами – это размер с тройным хендингом, или «трихент» (þríhent, №38). В его четных строках все слоги являются долгими и четыре из них охватываются звуковым повтором: **h**jǫrr k*ald*r allv*ald*r mannb*ald*r.

Можно видеть, таким образом, что экспериментальные размеры, как и обычный дротткветт, строятся на единстве просодических и звуковых повторов. В качестве ударных

в строке выступают слоги, охваченные звуковыми повторами и не имеющие количественных ограничений (т. е. долгие слоги, заменяемые краткими двусложниками по общему правилу распущения). В этих условиях само понятие «ударности» оказывается по существу избыточным. В самом деле, всюду на предыдущих страницах, обозначая те или иные слоги в скальдической строке как ударные, мы лишь констатировали факт отмеченности соответствующих позиций. Иначе говоря, ударение, будучи отчужденным от смысловых отношений фразы, перестает быть и самостоятельным организующим фактором стиха, подчиняясь количеству. Подчеркнем этот момент особо: в скальдическом стихе, в силу формализованности в нем просодических структур *изолированных* слов, совершается решающий сдвиг от тонического стихосложения к силлабо-квантитативному. Определяющую роль в данном случае играет не столько сам факт счета слогов (тенденция к силлабизму наблюдается и в регулярных формах форнюрдислага), сколько использование счета слогов для абсолютизации словесной просодики, т. е. разрушения искони присущего германским языкам единства словесного и фразового акцентного ритма.

Заключая рассмотрение дроттквета, заметим еще раз, что трехударность этого размера, в сочетании с силлабичностью и закрепленностью первой и третьей сильных позиций в строке, еще не приближает его к хорею. Несомненно, что дроттквет развивается в конечном счете в силу тех

же движущих факторов, что и силлабо-тоника, – в силу потребности в «остранении» стихотворной формы, т. е. выделении ее в качестве приема с универсальной сферой языкового и предметного приложения. Но принципиальнейшая разница между обеими системами состоит в том, что, в то время как силлабо-тоническая мера складывается путем *отвлечения* стиха от языка, дроттквет – это результат *абсолютизации* конкретных просодических структур языка. В силлабо-тонических размерах стопы, задавая особый уровень членения по этического текста, не предполагают буквальной фонетической реализации: стих строится не на совпадении конституирующих элементов метрики и языка, а на их соотносительности (т. е. соотносительности словоразделов с границами стоп, языковых ударений – с метрическими). Дистанция между стиховым и языковым членением текста проявляется в таком вспомогательном приеме, как «скандовка», т. е. чтение текста в соответствии с метрической схемой и вопреки естественным свойствам языкового материала («постопно», а не «пословно»).

Скальдический стих рассчитан именно на такую «скандовку» – искусственное произнесение слов, не только затемняющее ритмико-синтаксические связи между ними, но и до пускающее их переакцентуацию. Конечно, скальдическая «скандовка», деформируя языковой материал, все же отнюдь не превращает его в бессмысленную последовательность слогов. Просодические схемы, в которые этот матери-

ал принужден укладываться, отличаются от силлабо-тонических стоп своей вариативностью и сохраняемой (культивируемой!) связью с конкретными языковыми структурами. Инициаль, медиаль и финаль строк дротткветта с полным правом могли быть названы «просодическими словами»: в них воплотились аналитические усилия скальда – мастера, познающего и подчиняющего себе язык.

Более всего скальдическая метрика напоминает ритмические принципы рунического слова, а через него – и ритмические принципы, лежащие в основе индоевропейских квантитативных систем стихосложения. Мы находим в ней тот же тип, «характеризующийся счетом слогов, относительно свободным ударением в первой части строки, цезурой и клаузулой с фиксированным ударением в конце строки, что и в кельтской, греко-индоиранской и славянской традициях» [Frank 1978, 34].

В скальдическом стихе находит свое завершение и, вместе с тем, отрицание система аллитерационного стихосложения в Скандинавии. Те квантитативные и силлабические принципы, которые лежат в его основе, развились на новом «витке спирали» сравнительно с аналогичными принципами, наблюдавшимися в двучленном руническом слове. Если количественный ритм последнего был закономерным отражением слоговой автономии раннегерманского слова, то скальдический стих, для которого весьма существен контраст между зависимыми и независимыми слогами, мог раз-

виться в известной нам форме только в «послесинкопную» эпоху в Скандинавии. Элиминация в нем ударения или, точнее, подчинение ударения количеству развивается в этом случае как следствие искусственных операций над языком, направленных на его формализацию и затемнение смысла. Говоря словами замечательного переводчика скальдов С. В. Петрова, «доминантой творчества скальдов была борьба с сопротивлением материала, борьба с языком, желание подчинить его своей воле по ими же установленным законам. То была сознательная победа человека-мастера над стихией языка» [Петров 1973, 192].

Эгиль Скаллагримссон. Утрата сыновей (Sonatorrek)

Комментарий

Поминальная песнь Эгиля Скаллагримссона «Утрата сыновей» (Sonatorrek, далее St) – одно из самых знаменитых и вместе с тем самых необычных скальдических сочинений. Оно сочинено в «свободном квидухатте» – наиболее простом из скальдических размеров (см. о нем с. 119 наст. изд.), и в то же время представляет неординарные сложности для истолкования. Возникновение St среди традиционных скальдических стихов совершенно необъяснимо, если не считать объяснением гениальность ее автора; история же сочинения этой песни хорошо известна из «Саги об Эгиле».

В главе 78 саги рассказывается о том, что когда Эгиль был уже стар, его старший сын Бёдвар утонул в море во время кораблекрушения. Эгиль сам нашел его тело, прибитое к берегу, и похоронил сына в кургане своего отца Скаллагрима. После этого он вернулся к себе домой в Борг, заперся в спальном чулане и три дня пролежал, ни с кем не разговаривая и отказываясь от еды и питья. На четвертый день его дочери Торгерд удалось обманом заставить его отхлебнуть из рога,

в котором было молоко. Эгиль в ярости отшвырнул рог, а Торгерд сказала: «“Что же нам теперь предпринять? Ничего не вышло из нашего замысла (до этого она обещала отцу умереть вместе с ним. – *О. С.*). Хочу я теперь, отец, чтобы мы еще немного пожили и ты бы сочинил поминальную песнь по Бёдвару, а я вырежу ее на рунической палочке. Тогда мы и умрем, если нам так захочется. Едва ли, думаю я, твой сын Торстейн, сочинит песнь по Бёдвару, а не годится, чтобы его не почтили, ведь мы, судя по всему, не будем сидеть на его тризне”. Эгиль сказал, что навряд ли ему удастся сочинить песнь, даже если он попытается, “но все-таки я попробую”».

После этого эпизода в основной рукописи саги (Möðru vallabók, середина XIV в.) приводится начальная строфа песни, в которой Эгиль говорит, как не даются ему стихи. Об этом свидетельствует и сам грамматически неправильный и лексически причудливый язык первой строфы. Далее в саге говорится, что «чем дальше сочинялась песнь, тем более креп Эгиль, а когда песнь была закончена, он произнес ее перед Асгерд, Торгерд и своими домочадцами. Он встал с постели и сел на почетной скамье. Эту песнь он назвал “Утрата сыновей”».

Полный текст песни содержится только в рукописях XVII в. (и главной среди них – *К*; см. подробнее ниже). Предполагается, что на протяжении нескольких веков (по меньшей мере до середины XIII в.) она сохранялась в устной традиции. В списках песни находят много ошибок и языковых несооб-

разностей, различным образом исправляемых ее толкователями (перечни основных конъектур имеются в изданиях Йоуна Хельгасона и Сигурда Нордаля).

Нельзя переоценить эрудицию и изобретательность интерпретаторов песни. Представляется вместе с тем, что в литературе, ей посвященной, упускается из виду одно немаловажное обстоятельство. Обычные мерки, применяемые при установлении текста скальдических стихов, неприложимы к St. Сказав в первых строках песни, что язык не повинуется ему, Эгиль и далее не демонстрирует в песни своего формального мастерства. Сочиняя поминальную песнь не в дротткветте, а в квидухатте, он не придерживается и строгой формы квидухатта (известной, например, из «Перечня Инглингов» норвежского скальда IX в. Тьодольва Хвинского), но допускает множество от нее отступлений. Раскрепостив форму стиха, Эгиль тем самым в корне меняет ее отношение к содержанию.

Строгая форма скальдического стиха фиксирует содержание, представляя его как данность и предотвращая его «порчу» в устной передаче. В силу своей условности скальдическая форма предполагает расшифровку текста, но никак не индивидуальное его осмысление.

Поминальная песнь Эгиля – это не прославление сына и его достоинств (основное содержание поминальных драп в честь правителей), а скорее плач. Содержание ее – не отдельное трагическое событие, а состояние души поэта. По этиче-

ский смысл его стихов (предпочтительно в данном случае говорить именно о смысле) рождается в самом процессе их сочинения, в сближении слов, иногда совершенно необычных для скальдической поэзии. Смысл этот никогда не равен самому себе, но постоянно колеблется, оставляя место для разных ассоциаций и толкований. Говоря о нем, мы не можем принять сторону издателей, стремящихся к однозначной его расшифровке, опирающейся на скальдический узус. Мы скорее прибегнем к формулировкам исследователей современного словесного искусства, исходящих из того, что «вполне правильных альтернатив, *стоящих за* (выделено автором. – *О. С.*) данным текстом, имеется одновременно не сколько, они между собой конкурируют, однако ни одна из них не исчерпывает смысла целиком ⟨...⟩. Совокупность всех рождающихся Предположений можно назвать также “колеблющимися признаками значения”, “веером значений”, “осцилляцией смысла”...» [Михеев 2003, 66].

Сказанное, в частности, означает, что «Утрата сыновей», хотя и была неотрывна в традиции от имени Эгиля, не просто запоминалась тем или иным исландцем наизусть, но и находила в нем личный отклик, тем самым получая и индивидуальное осмысление.

По словам Акселя Ольрика, в «Утрате сыновей» «лирика впервые прорывается во всей своей силе; достигнут пункт мировой истории, когда внутреннее переживание становится важнее, чем внешний подвиг» [Olrik 1908, 122]. Но необ-

ходимо помнить и о немаловажной разнице между жившими в устной традиции стихами Эгиля и современной лирической поэзией. Стихи Эгиля не были защищены от языковых подновлений ни письменностью, ни формой. Неоднозначные изначально, они допускали изменение отдельных словоформ или синтаксических конструкций. Отделить непонимание (ошибку) переписчика от индивидуального, хотя иногда и невнятного их осмысления не всегда возможно. В предлагаемом комментарии рукописные версии, даже сомнительные, по мере возможности не отбрасываются, а интерпретируются. В силу тех же причин мы не стремимся отдать предпочтение той или иной конъектуре, из рассмотрения исключаются разве лишь самые произвольные. Ведь хотя ни одна конкретная конъектура не может претендовать на бесспорность, сама их многочисленность в известной степени провоцируется свойствами языка Эгиля. Подлинный текст великого скальда остается недостижимым для реконструкции, но энергия его творчества не уничтожается ни временем, ни усилиями со временных критиков текста.

Необходимо, наконец, обратить внимание на следующий момент. Язык Эгиля, богатый инновациями, все же не порывает со скальдической традицией. Он не столько отвергает традиционный поэтический словарь, сколько преодолевает его условность. Под поэтическим (или единственным в поэзии) значением слова в его стихах часто проступает обыденное; оно и лежит в основе его индивидуальной метафори-

ки. Так, слово hræ (виса 4) в поэзии имеет только значение «мертвое тело, труп». Это значение закреплено и в скальдических кеннингах [LP, 288—289]. Ворон, например, может быть обозначен как «сокол трупа» (hræs haukr); кровь – как «роса трупа» (hræs dǫgg) и т. п. Но в древнеисландской прозе hræ имеет также метафорическое по своим истокам значение – «щепы дерева». Возрождая образность этой языковой метафоры, Эгиль уподобляет свой род кленам, «иссеченным в щепы» (hræbarnir). При этом, разумеется, заново мотивируется и традиционное в поэзии обозначение человека как дерева. «Древесные» метафоры, коренящиеся в традиционном поэтическом языке, получают у Эгиля новые и замечательно разнообразные ответвления, проникая собой образную ткань всей песни.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.