

Глава 3

Скальдическая поэзия

Хотя древнейшие из дошедших до нас скальдических стихов были сочинены задолго до введения письменности (а именно в первой половине IX в.), в отличие от эддических песней скальдические стихи всегда приписывались определенным авторам, т. е. с самого своего возникновения были фиксированными текстами и поэтому, как правило, могут быть более или менее точно датированы. В то же время скальдическая поэзия резко отличается от эддической поэзии и стихосложением, и фразеологией, и содержанием, функцией.

Скальдическое стихосложение уже вполне сложилось в ту эпоху, к которой относятся древнейшие памятники поэзии скальдов. Поэтому проследить, как оно возникло, невозможно. Всего вероятнее, однако, что скальдический стих развился из эддического в результате усложнения последнего, а не в результате какого-то внешнего влияния. Основа и того и другого стиха аллитерация. Все элементы скальдического стиха есть и в эддическом. Однако в то время как эддический стих — это форма максимально простая и свободная, скальдический стих — форма максимально строгая и тесная. Всего вероятнее поэтому, что скальдическое стихосложение — это одно из проявлений той гипертрофии формы, которая характерна для скальдической поэзии вообще.

В отличие от эддического стихосложения скальдическом аллитерация более строго регламентирована; строго регламентированы внутренние рифмы (в эддическом стихе они встречаются только спорадически), количество слогов в строке (в эддическом стихе оно совсем не регламентировано), количество строк в строфе (в эддическом стихе оно не строго регламентировано).

Самый распространенный из скальдических размеров — это дротткветт (*dróttkvætt*, этимологию этого термина см. с. 67). Им сочинено пять шестых всей скальдической поэзии. Строфа дротткветта состоит из восьми строк, образующих две полустрофы или четыре двустишия. По строю стиха полустрофы дротткветта совершенно одинаковы, поэтому размер этот можно иллюстрировать полустрофой. Вот дротткветтная полустрофа Скальда Рэва (начало XI в.):

En sægnípu Sleipnir
slítr úrdrifinn hvítrar
Ranar, rauðum steini
runnit, brjóst ór munni¹.

Аллитерации выделены жирным шрифтом, внутренние рифмы — курсивом. В нечетных строках всегда два аллитерирующих слога, в четных — один, и это всегда первый слог. В каждой строке есть внутренние рифмы (так называемые «хендинги»), — в нечетных строках они неполные, в четных — полные. Как видно из высказываний скальдов, считалось, что именно хендинги создают «красоту» дротткветта. Хендинг — это вместе с тем единственная формальная особенность дротткветта, становление которой происходит или, вернее, завершается уже в историческое время (в древнейших скальдических стихах он менее строг).

Дротткветт — размер трехтактный. В каждой его строке шесть слогов, из которых три несут метрическое ударение. Эти слоги в то же время всегда несут и словесное ударение, и, как правило, они долгие, однако в известных положениях (всего чаще в начале строки) два кратких слога могут заменять один долгий. Распределение слогов, несущих и не несущих метрическое ударение, в строке могло быть различным, т. е. не укладываться в ямбическую или хорейскую схему, но предпоследний слог строки всегда должен был нести метрическое ударение, так же как и первый слог четной строки, поскольку на него всегда падала «главная аллитерация», т. е. аллитерация, связывающая две строки в двустишие.

Самое своеобразное в дротткветте, однако, — не строгая и тесная метрическая схема, а синтаксическая структура. Сами по себе отдельные предложения в дротткветте всегда просты по своему строю. Как показали подсчеты, основ-

¹ Прозаический перевод: «И обрызганный пеной Слейпнир морских гор (т. е. корабль) вырывает (свою) красной краской окрашенную грудь из пасти белой Ран (т. е. морской богини)».

ной закон словорасположения в отдельном предложении, действующий в древнеисландской прозе (глагол не дальше второго места от начала), полностью выдержан в дротткветте (кроме так называемых «связанных предложений», т. е. предложений, начинающихся с союза, но это исключение, по-видимому, — пережиток того, что раньше имело место и в прозе в этих предложениях). Между тем расположение отдельных предложений в дротткветте не только не похоже на их расположение в древнеисландской прозе, но вообще не имеет параллели нигде в мировой литературе. Отдельные предложения только в дротткветте, но не в других скальдических размерах!) могут втискиваться друг в друга или переплетаться, что было хорошо известно еще Снорри Стурлусону, который в своем «Перечне размеров» (см. ниже, с. 143) приводит примеры трех типов такого переплетения. Как показали исследования, в действительности количество типов таких переплетений достигает полусотни. Однако эти переплетения все же подчинены некоторым общим правилам (вроде, например, такого: три предложения могут только так переплетаться друг с другом, что одно из двух первых должно закончиться прежде, чем начнется третье) и есть излюбленные типы переплетения. Особенно часто встречается вставка, занимающая всю предпоследнюю строку полустрофы и первую половину последней строки. Например:

*þás árliga ærir
álms með bjarta hjálma
— mikill varð á stað Stiklar stálgustr — ofan þustu¹.*

Довольно часто также вставка, охватывающая всю предпоследнюю строку и вторую половину последней строки. Например:

*Aetti drengja dróttinn
dyrðir, sonr ef yrði
— þjóð mætti fá fœðask
feðr glíkr — konung slíkan².*

Встречаются, однако, и гораздо более сложные типы переплетения предложений.

¹ Построчный прозаический перевод: «Когда рано утром потрясатели / лука с блестящими шлемами / — велика была у Стикластадира / буря стали — бросились вниз».

² Построчный прозаический перевод: «Был бы воинов повелитель / славен, если бы сын был / — мало какой народ мог бы вскормить — / подобен отцу — такого конунга».

Каким образом мог возникнуть обычай переплетать и втискивать друг в друга предложения, остается загадкой. Всего чаще его пытались объяснить так: трудность и теснота дротткветта, т. е. необходимость соблюсти тройные аллитерации, полные и неполные утренние рифмы и жесткое число слогов в строке, вынуждали переплетение предложений. Это объяснение оставляет непонятным, однако, почему нарушается порядок предложений, а не слов (что было бы гораздо естественней), почему это нарушение имело место только в дротткветте, а не в других скальдических размерах (а некоторые из них не менее трудны и тесны, чем дротткветт) и, главное, почему переплетение предложений должно было быть для скальдов облегчением, а не наоборот. Высказывалось также предположение, переплетение предложений в дротткветте — это сознательный художественный прием, цель которого то ли в том, чтобы образы, рисуемые в строфе, и связанные с ними мысли подействовали на слушателей настолько собранно, насколько возможно, то ли в том, чтобы заставить мысль удержаться несколько представлений сразу, то в том, чтобы посредством напряжения, возникающего в результате разделения элементов предложения, подчеркнуть их единство. Однако нетрудно убедиться на любой строфе дротткветта в том, что переплетение предложений затрудняет понимание и только, а вовсе не способствует одновременному восприятию ряда образов или разрозненных элементов предложения как единства. Поэтому представляется менее голословным предположение, что порядок слов в дротткветте коренился в стремлении умышленно затемнить смысл, что свойственно магической поэзии. Однако остается все же непонятным, почему затемненность смысла приняла именно такую форму и притом именно только в дротткветте.

Можно было бы предложить еще такое объяснение. Дротткветт-хвалебные песни первоначально сочинялись для исполнения двумя певцами или хором на два голоса. Строфа могла распадаться на две партии. Было принято поэтому переплетать в строфе параллельные предложения. Исполнение на два голоса впоследствии вышло из употребления, но обычай переплетать предложения, в силу исключительной консервативности скальдической традиции, сохранился в дротткветте как омертвевшая форма. Это объяснение подтверждается прежде всего этимологией слова «дротткветт». По-видимому, оно первоначально значило «исполняемый дружиной» *dróttkvætt* от *drótt* «дружина» и *kvæða* «исполнять»), т. е. не одним скальдом, а хором. Предположение о первоначальном хоровом, или амебейном, исполнении дротткветтного стиха подтверждается также существованием тесной связи между переплетением предложений и метрическим строем дротткветтной строфы. Вплетающееся предложение всего чаще начинается с новой строки, т. е. так, чтобы подхватывалась аллитерация (в случае четной строки) или задавалась новая (в случае нечетной). Предложение может также вплестись с редины строки, между хендингами, т. е. так, чтобы подхватывался хендинг. Схема аллитераций и хендингов находит разрешение в дротткветте в пределах полутора строк, схема хендингов — в одной строке, и соответственно этому наиболее обычная длина вплетающегося предложения — полторы строки или целая строка, а наименьшая его длина — полстроки. Не сохранилось никаких свидетельств об исполнении хвалебных песней в Скандинавии в древнейшие времена. Однако сравнительный материал показывает, что обычай хорового, или амебейно-

го, исполнения хвалебных песней широко распространен у племен земного шара. На ранних этапах культурного развития он был, по-видимому, общераспространенным. Есть свидетельства о его наличии и у германских племен. В заключительных строках древнеанглийской поэмы «Беовульф» рассказывается о том, как двенадцать дружинников гарцуют вокруг могильного кургана героя и воспевают его доблести и подвиги; и это — точная параллель описания погребения Аттилы у готского историка Иордана. Ясное указание на амебейное исполнение есть в рассказе Приска, одного византийского автора, о том, как после пира у Аттилы два варвара (т. е., вероятно, гота) стали против него и «произнесли сложенные песни, воспевая победы и военные доблести», а также в древнеанглийской поэме «Видсид», в которой певец говорит: «когда я со Скиллингом ясным голосом перед нашим победоносным князем песнь зачинали». Гиральд Кембрийский — английский средневековый автор — упоминает исполнение песни в два голоса в Нортумбрии и высказывает предположение, что оно идет от скандинавских викингов. Следом древнего исполнения хвалебных песен в Скандинавии может быть и то, что согласно «Перечню скальдов», памятнику XIII в., число скальдов у древнейших норвежских королей, как правило, было кратно двум (2, 4, 6 или 10), а также то, что в «Саге о Стурлунгах» дважды рассказывается о том, что двое исполняют строфу, каждый свою строку (правда, в обоих случаях такое исполнение снится кому-то).

Гораздо мене употребительны, чем дротткветт, были другие скальдические размеры — тоглаг, хрюнхент, рунхент и квидухатт.

Тоглаг (toglag, или tǫglag, этимология этого названия неясна) — это четырехсложный и двухтактный размер с той же строфической композицией и тем же расположением аллитераций и хендингов, что и дротткветт. Однако в этом размере позволялись различные вольности в отношении числа слогов, аллитерации и хендингов. Этим размером было сочинено несколько хвалебных песней (драп).

Хрюнхент (hrynhent от hrynja «течь, литься») — это восьмисложный и четырехтактный размер, аналогичный дротткветту. Но в этом размере ударные и неударные слоги обычно распределяются по хорейческой схеме (отсюда, вероятно, и название размера). Этот размер применялся во многих драпах, в частности в католическо-христианских драпах XIV в.

Рунхент (rúnhent от rúna «ряд») — единственный скальдический размер с конечной рифмой. В рунхенте есть и аллитерация. Рифмы в рунхенте бывают мужские и женские, но всегда только смежные (отсюда, вероятно, и название размера). Встречается двухтактный, трехтактный и четырехтактный рунхент. Двухтактным рунхентом сочинена знаме-

нитая поэма Эгиля Скаллаgrimссона «Выкуп головы». Вот ее начало:

Vestr förk of ver
en ek Viðris ber
munstrandar mar,
sva's mitt of far¹.

Квидухатт (kviðuháttr от kviða «эпическая песнь» и háttr «размер») — размер более простой, чем все предыдущие. В нем нет ни внутренних, ни конечных рифм, а расстановка аллитерирующих слогов более свободная. Размер этот двухтактный. Трехсложные строки регулярно чередуются в нем с четырехсложными. Этим размером сочинен ряд генеалогических поэм, в частности знаменитый «Перечень Инглингов» Тьодольва из Хвинира и не менее знаменитая поэма Эгиля Скаллаgrimссона «Потеря сыновей».

В скальдической поэзии, так же как в эддической, основные стилистические элементы — это хейти и кеннинги. Однако в скальдической поэзии и те, и другие используются совсем не так, как в эддической. Варьируя словесное выражение кеннинга посредством хейти, скальд мог создавать кеннинги, которые, в противоположность эддическим кенningам и несмотря на трафаретность образа, лежащего в основе кеннинга, могли быть индивидуальным созданием того, кто сочинял произведение.

Хейти, которые применялись в эддической поэзии (см. выше, с. 38), использовались и в скальдической поэзии; и так же как в эддической поэзии, посредством хейти обозначался только очень ограниченный круг понятий. Но в скальдической поэзии использовалось гораздо большее число хейти, и в основном для варьирования словесного выражения кеннингов. Дело в том, что в скальдической поэзии за хейти принимались не только синонимы в собственном смысле слова, но и слова, близкие по значению к данному слову, или даже слова, только как-то связанные по значению с данным словом. Так, за хейти моря в скальдической поэзии принимались не только слова, которые стали синонимами слова «море» в результате стихийного семантического развития и в которых оттенок значения различим с трудом или не различим вовсе, т. е. такие слова, как mar, geimi, gjálfr,

¹ Прозаический перевод: «Я отправился на запад через море и привез море берега духа Видрира (т. е. мед поэзии, берег духа — грудь, Видрир — Один), таков мой нрав».

græðir, gymir, haf, lægir, lǫgr, ver, víðir и т. п., но, также и слова, которые значат не «море», а «волна», «пучина», «прибой», «морское течение», «залив», «фьорд», «устье», «река», «ручей», «водопад», «болото», «пруд» и т. п. Подобным же образом за хейти огня принимаются не только слова brími, búði, eisa, fasti, funi, fúrr, fýri, herkir, hyrr, leugr и т. п., т. е. синонимы слова «огонь» в собственном смысле, но также и слова, которые значат «костер», «луч», «светоч», «молния», «блеск», «искра», «солнце», «день», «луна», «янтарь» и т. п. За хейти принимаются также собственные имена. Так, хейти земли будут не только слова, которые значат «страна», «поле», «луг», «долина», «гора», «путь» и т. п., но и, например, слово «Самланд», т. е. название определенной страны, а хейти моря считается не только слово, которое значит «река», но и названия рек, например «Марна» или «Рейн». Иногда за хейти принимаются даже омонимы данного слова. Таким образом, в противоположность эддическим скальдические хейти отнюдь не обязательно традиционны. Они могут быть и продуктом индивидуальной выдумки, так как очевидно, что хейти, подобные приведенным выше, не были результатом стихийного семантического развития.

Правда, в поэзии скальдической, так же как и в эддической, кеннингами обозначается всегда одно и то же — корабль, битва, кровь, меч, золото и т.п. — и в основе скальдического кеннинга лежат, как правило, такие же трафаретные метафоры, как и в основе эддических кеннингов, а именно метафоры типа: «конь моря» (т. е. корабль), «буря копий» (т. е. битва), «море меча» (т. е. кровь), «огонь битвы» (т. е. меч), «огонь моря» (т. е. золото, см. выше, с. 39) и т.п. Однако, в результате того что хейти, которые подставлялись в скальдические кеннинги вместо их компонентов, могли быть вовсе не синонимами, а только словами, как-то связанными по значению со словом, которое они заменяли, наиболее употребительные кеннинги превратились здесь в совершенно условные схемы.

Самый употребительный из скальдических кеннингов — это кеннинг мужчины. В обычном скальдическом кеннинге мужчины основа — это имя какого-нибудь бога, т. е. Фрейр, Бальдр и т.д., или название дерева мужского рода, т. е. ясень, дуб и т. д., а определением служит то, с чем имеет дело воин, т. е. броня, шлем, щит, меч, корабль, сокровище и т. д. В обычном скальдическом кеннинге женщины основа — имя мифического существа женского пола (Фрейя, Герд, Гевьон и т. д.) или название дерева женского рода

(липа, береза, ольха и т. п.), а определение — то, что украшает женщину (например, золото, полотно, запястье, повязка и т. д.), либо какой-нибудь предмет из сферы ее деятельности (например, скамья, подушка, пиво и т. д.). В сохранившихся скальдических кеннингах женщины называется несколько десятков различных предметов женского туалета. К аналогичной схеме сводится обычный скальдический кеннинг ворона. Основа его — любая птица (чайка, глухарь, кукушка, гусенок) и даже оса, а его определение — труп, рана, кровь, битва, оружие и т. п. В обычном скальдическом кеннинге корабля основа — не только конь, но также лось, олень, бык, волк, леопард, слон и т. д., а определение не только море, но и любая часть корабля — штевень, шпангоут, рея, марс, канат, тали и т. п. В сохранившихся скальдических кеннингах корабля называется около сорока различных корабельных частей.

Очевидно, что такого рода кеннинги дают широкий простор для индивидуальной выдумки. Но очевидно также, что метафора уступила в них место совершенно условной схеме: основа в них — это название любого объекта того же любого конкретного предмета из сферы целого! Но еще больший простор для индивидуального творчества открывается благодаря тому, что определение (но не определяемое!) в кеннинге может быть заменено кеннингом и таким образом получен трехчленный кеннинг типа «огонь треска стрел» (т. е. меч, так как «треск стрел» — это битва).

Такого рода замена может быть проведена дальше и можно получить кеннинг, содержащий в себе два, три, четыре или даже пять кеннингов. Таков, например, кеннинг «метатель огня вьюги ведьмы луны коня корабельных сараев», где «конь корабельных сараев» — корабль, «луна корабля» — щит, «ведьма щита» — секира, «вьюга секиры» — битва, «огонь битвы» — меч, а «метатель меча» — воин, т. е. мужчина, т. е. он. Правда, такие семичленные кеннинги в скальдической поэзии — исключение. Однако многочленные кеннинги, т. е. трех-, и четырех-, пяти- и даже шестичленные, ней обычны. Естественно, что многочленные кеннинги давали гораздо больше возможностей для индивидуального творчества, чем двучленные. И действительно, многочленные кеннинги, как правило, индивидуальны в своем словесном выражении.

Таким образом, хотя варьирование словесного выражения кеннинга было проявлением осознанного индивидуаль-

ного авторства и тем самым обеспечивало создание фиксированного текста, оно в то же время вело к тому, что связь между содержанием и формой становилась совершенно условной, форма становилась независимой от содержания и осознанное авторство не распространялось дальше словесной формы.

Одно из проявлений условности скальдической фразеологии — это кеннинги женщины или мужчины, в которых определение — слово «рука» или его эквивалент. По-видимому, такие кеннинги возникли в результате выпадения первого члена в определении типа «огонь руки» (т. е. золото) в трехчленном кеннинге типа «Фрейя огня руки» или «Бальдр огня руки». Характерны также так называемые «полукеннинги», т. е. кеннинги женщины или мужчины, в которых определение совершенно отпало и достаточным обозначением женщины или мужчины стало мифологическое имя или название дерева. Подобно условному знаку, скальдический кеннинг должен был выражать то же самое, что и существительное, которое он заменяет. Он мог поэтому сопровождаться указательным или притяжательным местоимением или числительным. Так, в скальдических стихах можно было сказать «в эту смерть змей», т. е. в эту зиму («смерть змей» — кеннинг зимы), или «шесть горестей змей», т. е. шесть зим. Независимость кеннинга по отношению к контексту очевидна также в кеннингах мужчины, эквивалентных личному местоимению «он», «его» или «я», «меня» и т. д. (такие кеннинги численно превосходят все другие). Независимость словесного выражения от содержания очевидна также, когда буквальное значение кеннинга резко противоречит ситуации (нищий обозначается кеннингом «раздаватель золота» или тот, кто никогда не бывал в битве — «Бальдром битвы» и т. п.) или контексту (трусливый человек называется «трусливым деревом брони», а несчастный человек — «несчастливым кустом богатства» и т. п.). Наконец, условность скальдической фразеологии, ее независимость от содержания, проявляется также в том, что мифологические кеннинги, т. е. кеннинги типа «Бальдр битвы» или «Фрейя запястья», широко применялись в религиозных произведениях XII в., и в частности для обозначения христианских святых.

Таким образом, в скальдическом кеннинге, как правило, только его словесное выражение было ново, индивидуально, тогда как его внутренняя форма была абсолютно трафаретна. Однако нет правила без исключения. По-ви-

димому, иногда все же сочинялись совершенно новые кеннинги, т. е. кеннинги, в которых была нова также и внутренняя форма. Так, у Эгиля Скаллагримссона есть ряд таких кеннингов, и в частности в описаниях поэтического творчества. Так, он говорит о «безмене песни», т. е. способности выбирать звуки для стиха, о том, что он выносит из «храма слов», т. е. рта, «дерево поэзии, украшенное листвою речи», стругает стихи «рубанком голоса» и т. д.

В скальдической поэзии расстояние между жанрами несравненно ощутимее, чем расстояние между авторами. Попытки обнаружить какое-либо сходство в манере между двумя произведениями разных жанров, сочиненных одним и тем же скальдом, обычно так же безуспешны, как попытки обнаружить различие в манере между двумя произведениями одного жанра, сочиненных разными скальдами. Сила традиции, как правило, подавляла творческую индивидуальность. Поэтому обзор скальдической поэзии не по авторам, а по жанрам подсказывается самой сущностью скальдической поэзии.

Основной жанр скальдической поэзии — это хвалебная песнь. В продолжение трех с половиной веков, с середины X в. и до конца XIII в., исландцы поставляли правителям Норвегии, а иногда и других скандинавских стран и даже Англии хвалебные песни. Их сохранилось множество (но обычно не полностью). Судя по ним, исландские скальды начиная со второй половины X в. вытеснили в Норвегии местных скальдов. В «Перечне скальдов» называется сто сорок скальдов, слагавших хвалебные песни в честь разных скандинавских правителей, по-видимому, не меньше ста из них были исландцами. В «родовых сагах» нередко рассказывается об исландцах, которые во время своих морских поездок посещали норвежских и других правителей; исполняли им свои хвалебные песни, заранее сочиненные; получали в награду золотое запястье, дорогое оружие, плащ из драгоценной ткани, корабль, груженный товаром, и т. д.; оставались на некоторое время или надолго при дворе и занимали почетное положение и подчас играли важную политическую роль. Нередко один и тот же скальд слагал хвалебные песни и в честь правителей разных стран и даже в честь правителей, которые враждовали друг с другом.

Основная форма скальдической хвалебной песни — это драпа. В средней части драпы всегда было несколько вставных предложений (так называемый «стев», т. е. при-

пев), которые делили эту среднюю часть на несколько отрезков. Этимологически название «драпа», по-видимому, и значит «песнь; разбитая припевами на части (drápa от drera «разбивать»). Стев мог быть различной формы, он мог быть совсем не связан с основным содержанием драпы. Наличие стева — это единственное, что отличает драпу от так называемого «флокка», т. е. хвалебной песни, состоящей из ряда строф, не разбитых стевом. Драпа считалась более пышной и торжественной формой, чем флокк. Известен рассказ о том, как датский король Кнут разгневался на исландского скальда Торарина Ловтунгу за то, что тот сочинил в его честь флокк, а не драпу, и потребовал, чтобы к следующему дню была под страхом смертной казни готова драпа.

Каждая из строф, составляющих драпу, — это, как правило, замкнутое целое, не только в метрическом, но и в смысловом отношении. Если в последующей строфе драпы говорится: о том же событии, что и в предыдущей строфе, то эта последующая строфа всего чаще просто вариация на ту же тему. В драпе никогда не бывает ничего сколько-нибудь похожего на сюжет, не бывает и прямой речи, т. е. монологов или диалогов. Вообще по своей композиции драпа аналогична наиболее примитивному из древнеисландских поэтических жанров — так называемой «туле», т. е. стихотворному перечню имен или каких-либо сведений. Единственное, что иногда позволяет установить последовательность строф в драпе, — это хронологическая последовательность описываемых событий. Однако эти события (т. е. битвы, набеги, войны) в драпах обычно не индивидуализированы, а представлены условными деталями (сверкание мечей, потоки крови, пожирание трупов волками, воронами и орлами), и поэтому часто их хронологическая последовательность не поддается установлению. Отсюда понятно, почему сохранилось множество фрагментов драп, но нет почти ни одной целой драпы.

Драпа обычно начинается с предложения скальда выслушать сочиненные им стихи. Затем следует перечисление воинских подвигов прославляемого и восхваляется его храбрость и щедрость. Заключение драпы может содержать просьбу скальда о награде за его произведение. Речь в драпах, как и во флокках, всегда идет о событиях, которым скальд был сам очевидцем или о которых он

слышал от очевидцев. В скальдических хвалебных песнях, как правило, ничего не говорится о далеком прошлом, т. е. в них нет истории в собственном смысле слова. В них говорится обычно о подвигах живого человека (или только что умершего в случае поминальной драпы). О событиях прошлого в них говорится только постольку, поскольку они — факты из жизни прославляемого. Другими словами, в скальдических хвалебных песнях говорится, как правило, о том, что было для скальда современностью. Только в XII в. скальды начали сочинять драпы также и о давних событиях и о героях прошлого. Так, некто Халлар-Стейн сочинил драпу в честь давно умершего норвежского короля Олава Трюггвасона, а некто Хаук Вальдисарсон — драпу о героях «родовых саг». В этих произведениях XII в. история становится свободно выбранной литературной темой. Первоначально скальды не выбирали содержание своих хвалебных песней: оно бывало дано им фактами биографии прославляемого.

Известно знаменитое высказывание автора «Круга Земного» о правдивости скальдических хвалебных песней: «Когда Харальд Прекрасноволосый был королем Норвегии, Исландия была заселена. У конунга Харальда были скальды, и люди еще помнят их песни, а также песни о всех конунгах, которые потом правили Норвегией. <...> Мы признаем за правду все, что говорится в этих стихах о походах или битвах. Ибо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они находятся, ни один скальд не осмелился 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». В самом деле, несмотря на шаблонность изображения и условность деталей, всякая скальдическая хвалебная песнь — это сухой и точный перечень индивидуальных событий, в принципе определяемых хронологически и географически. Никакого сознательного вымысла в них нет. Это объясняется тем, что возможность сознательного вымысла в поэзии была вообще неизвестна, вымышленные события потому были бы приняты за насмешку, что не существовало отличия художественного вымысла от лжи, как не существовало и самого понятия «художественный вымысел». Сознательный отбор фактов действительности, их обобщение и преобразование в художественный вымысел были еще невозможны.

Ценность скальдических хвалебных песней как исторических источников была понята еще авторами «королевских саг» (см. ниже, с. 129). В этих сагах стихи из скальдических хвалебных песней обычно приводятся в качестве исторических документов. Скальдические хвалебные песни и сохранились большей частью именно как цитаты в «королевских сагах». Однако в свое время они сочинялись, конечно, вовсе не в историографических целях. Назначением скальдической хвалебной песни было оказать определенное действие, а именно прославить того, к кому она была обращена, обеспечить ему славу.

В языческое время господствовало представление, что убийство на поле битвы было посвящением убитых Одину и его священным животным — воронам и волкам. В скальдических хвалебных песнях это представление нередко находит прямое выражение. Битва была торжественным актом, аналогичным человеческим жертвоприношениям в Упсальском храме, о которых рассказывает Адам Бременский (см. выше, с. 26). Поэтому обязательные в скальдических хвалебных песнях упоминания о том, что прославляемый обагрил свой меч, оставил на поле битвы множество трупов и утолил голод и жажду воронов и волков, в языческое время были, в сущности, описаниями ритуальных актов, которые, будучи закреплены в стихах, должны были сохранять свою действенность на все то время, пока эти стихи хранились в памяти людей (ср. выше, с. 7 и 13). Но вероятно, еще в языческое время кормежка волков и воронов трупами и все прочее стали условной поэтической фразеологией, и об условности этой фразеологии свидетельствует, в частности, то, что эта фразеология продолжала использоваться в хвалебных песнях и после христианизации.

Сочинить хвалебную песнь о ком-нибудь значило сделать его обладателем славы. Не случайно в языке скальдов слова «слава» и «поэзия» — синонимы. Но не случайно и то, что в скальдической хвалебной песни прославляемый, как правило, не обладает никакими индивидуальными качествами. Как личность он, в сущности, вообще отсутствует в ней. Представляли себе, по-видимому, что сама по себе стихотворная форма обеспечивала действенность хвалебной песни. Поэтому, в частности, не играло никакой роли, было ли сочинение драпы добровольным или вынужденным.

Представление о действенности стихотворной формы

амой по себе всего отчетливее проявляется в рассказах о тех хвалебных песнях, которые были «выкупами головы». этих рассказах тот или иной правитель меняет свое право убить провинившегося перед ним скальда на хвалебную песнь. Хвала в таких случаях была явно вынужденной, но тем не менее песнь, содержащая ее, считалась вполне действенной. Так, Браги Боддасон — древнейший из скальдов, чьи стихи сохранились, — выкупил свою голову у шведского конунга Бьёрна, сочинив в его честь хвалебную песнь в течение одной ночи. Примерно то же самое рассказывается о семи других скальдах IX—XI вв. «Выкупом головы» была названа, в частности, драпа, которую Торарин Ловтунга сочинил в честь короля Кнута (см. выше, с. 74). Самая знаменитая из всех этих историй известна из «Саги об Эгиле Скаллаgrimссоне». По пути Англию, рассказывает сага, Эгиль был застигнут бурей потерпел кораблекрушение у берегов Нортумбрии, где правил его злейший враг — Эйрик Кровавая Секира (у Эгиля раньше были с ним столкновения, и Эгиль убил его сына). По заступничеству Аринбьёрна, друга Эгиля приближенного Эйрика, расправа была отложена до утра. В течение ночи Эгиль сочинил хвалебную песнь в честь Эйрика и наутро исполнил ее перед ним, за что ему была дарована жизнь.

Скальдическая хвалебная песнь была жанром чрезвычайно устойчивым и консервативным. С IX в., эпохи, которой относятся древнейшие сохранившиеся образчики жанра, и до его отмирания в XIII в., т. е. в продолжение около полутысячелетия, в нем не произошло сколько-нибудь существенных изменений. Исландские скальды продолжали сочинять драпы в честь норвежских королей вплоть до самого конца XIII в. Согласно «Перечню скальдов», короля Сверрира (1184—1202) прославляло тринадцать скальдов и еще у Эйрика Магнуссона (1268—1299) было пять скальдов. Но по-видимому, в течение XII и XIII вв. исполнение драп перед королем постепенно превращалось во все более формальную церемонию и в конце концов вышло из моды. Вероятно, этому способствовало то, что в XIII в. скальдическая поэзия перестала быть устной. Скальды стали писать свои произведения, которые, таким образом, могли быть издавна посланы прославляемому и не обязательно произносились самим автором.

Непосредственным следствием христианизации было

уменьшение в драпах, сочинявшихся в честь норвежских королей, количества кеннингов, содержащих имена языческих божеств. Но по мере того как христианство укреплялось и языческая мифология теряла свой религиозный смысл, превращаясь в условную поэтическую фразеологию, мифологические кеннинги снова становились обычными. Уже спустя столетие после христианизации они становятся так же обильны в драпах, как и были до нее.

По-видимому, еще в начале XI в. появились «католические драпы», т. е. поэмы в честь Девы Марии и христианских святых. В композиционном и стилистическом отношении католические драпы, в сущности, ничем не отличаются от обычных. В XII в. их наводняют мифологические кеннинги. Однако по содержанию католические драпы, естественно, далеко не идентичны скальдическим драпам в собственном смысле слова. Главное новшество католических драп заключается в том, что в них появляются элементы лирики, личные переживания автора занимают в них все больше места. Эта тенденция находит свое завершение в середине XIV в. в «Лилии», драпе августинского монаха Эйстейна Асgrimссона, самом знаменитом произведении позднего средневековья в Исландии. В «Лилии» скальдическая фразеология в основном преодолена.

Разновидностью скальдической хвалебной песни была так называемая «щитовая драпа», т. е. драпа, в которой описываются сцены из героических или мифологических сказаний, изображенные на щите, полученном скальдом в дар от прославляемого. Судя по тому, что рассказывается в «Саге об Эгиле», принятие в дар такого щита накладывало на скальда обязательство сочинить щитовую драпу, причем такая драпа обеспечивала славу дарителю. Таким образом, в случае щитовой драпы еще очевиднее, что слава обеспечивалась определенной формой, а не содержанием: ведь в щитовой драпе о самом прославляемом вообще ничего не говорилось! Прославление какого-либо человека оказывалось похожим на передачу ему материальной ценности!

Древнейший образчик этого жанра — «Драпа о Рагнаре», сочиненная Браги Боддасоном, норвежским скальдом первой половины IX в., в честь некоего конунга Рагнара Сигурдссона. Она в то же время и древнейшее из сохранившихся (хотя и не полностью) скальдических произведений. Она содержит описание следующих сцен из

сказаний, хорошо известных по «Старшей» и «Младшей Эдде»: сказание о Хамдире и Сёрли, о битве Хьяднингов, о Торе и Мировом Змее, о великанше Гевьон, которая отпахала плугом Зеландию. Неизвестно, однако, принадлежала ли дротткветная строфа, в которой описывается последняя сцена, к этому произведению Браги. Сохранились также фрагменты щитовой драпы, сочиненной скальдом второй половины IX в. Тьодольвом из Хвинира. Она называется Хаустлёнг (Haustlǫng, смысл названия неясен). В ней описываются сцены из мифа о похищении Идунн великаном Тьяцци и мифа о битве Тора с великаном Хрунгниром. Оба мифа известны по «Младшей Эдде». Сохранились также фрагменты из двух щитовых драп Эгиля Скаллаgrimссона. Возможно, что и некоторые другие дротткветные строфы мифологического содержания представляют собой фрагменты из щитовых драп.

Разновидностью скальдической хвалебной песни была также генеалогическая хвалебная песнь. К ней относится «Перечень Инглингов» Тьодольва из Хвинира. В этом произведении, прославляющем некоего конунга Рёгнвальда, перечисляются его предки в тридцати поколениях, причем о каждом из этих предков сообщается, как он умер, а о девяти также, где они были похоронены. Слава, таким образом, обеспечивалась прославляемому путем простого перечисления смертей его предков и их могил. По-видимому, предпосылкой жанра генеалогической хвалебной песни было представление, что могилы предков обеспечивают счастье и славу потомков. Неизвестно, на каких источниках основывался Тьодольв в своей песни, но, по-видимому, в его распоряжении какая-то очень древняя устная традиция. «Перечень Инглингов» сохранился в «Саге об Инглингах», первой части «Круга Земного» (см. ниже, с. 131). Песнь цитируется в этой саге почти полностью. По-видимому, утеряно только начало, где шведский королевский род Инглингов, предков норвежского конунга Рёгнвальда, возводится к богам Фрейру Ньёрду. В прологе «Круга Земного» говорится так: «Тьодольв из Хвинира был скальдом конунга Харальда Прекрасноволосого. Он сочинил песнь конунгу Рёгнвальде. Эта песнь называется Перечень Инглингов». Раньше у многих ученых это свидетельство саги вызывало сомнение. Однако позднейшие исследования установили, что песнь, которая цитируется в «Саге об Инглингах», вполне могла быть сочинена скальдом Ха-

ральда Прекрасноволосого, т. е. в конце IX в. Исследованиями было установлено также, что песнь эта содержит ряд достоверных сведений о событиях V—IX вв. и поэтому представляет собой единственный в своем роде источник по древнейшей истории Скандинавии, и особенно Швеции.

Сохранились еще две генеалогические песни, более поздние: «Перечень Халейгов», сочиненный норвежским скальдом Эйвиндом Скальдаспиллиром около 985 г. в честь норвежского ярла Хакона Могучего, и «Перечень норвежских королей», сочиненный каким-то исландским скальдом около 1190 г. в честь Иона Лофтссона, знатного исландца, ведшего свой род от норвежских королей. Оба эти произведения и по содержанию, и по форме (их размер не дротткветт, а квидухатт, см. выше, с. 69) очень похожи на «Перечень Инглингов». Поэтому считается, что они — просто подражания «Перечню Инглингов». Возможно, однако, что песни, аналогичные «Перечню Инглингов», сочинялись и раньше и что «Перечень» тоже воспроизводит традиционную схему.

Хотя хвалебная песнь — основной жанр скальдической поэзии, есть три хвалебные песни, которые по форме гораздо больше похожи на поэзию эддическую. Все три произведения были сочинены в Норвегии в X в. (последние две — в середине X в., а первая — может быть, даже в конце IX в.), т. е. задолго до введения письменности. Первая из этих трех песней (ее называют «Речи Ворона», или «Песнь о Харальде») сочинена в честь Харальда Прекрасноволосого одним из его скальдов — то ли Торбьёрном Хорнклови, то ли Тьодольвом из Хвинира (в источниках разные ее строфы приписываются то одному, то другому). Вторая (она называется «Речи Эйрика») сочинена каким-то норвежским скальдом в честь Эйрика Кровавая Секира, сына Харальда Прекрасноволосого. А третья (она называется «Речи Хакона») сочинена норвежским скальдом Эйвиндом Скальдаспиллиром в честь другого сына Харальда Прекрасноволосого — Хакона Доброго.

Во всех этих песнях перемежаются два эддических размера — малахатт и льодахатт (см. выше, с. 37—38). Во всех них стиль близок к стилю эддических песней и, как во многих эддических песнях, есть мифологическое обрамление. Есть в них также прямая речь (монологи и диалоги), которой в скальдических хвалебных песнях ни-

когда не бывает. В «Речах Ворона» ворон беседует с валькирией. Валькирия, впрочем, остается композиционно неиспользованной, а речь ворона незаметно переходит речь автора, который и прославляет Харальда Прекрасноволосого, рассказывая о знаменитой битве в Хаврсфьэрде, результатом которой было объединение Норвегии, о женитьбе Харальда на датской королевне, о его дружине, его войнах, его скальдах, его шутах. В «Речах Эйрика» Один, проснувшись в Вальгалле, спрашивает Браги о причине шума, который слышится вдали, и, догадавшись, что это жалуется к нему Эйрик, велит легендарным героям Зигмунду и Синфьётли встретить его. В «Речах Хакона» валькирии Гёндюль и Скёгуль находят Хакона на поле битвы, а Один, Хермод и Браги встречают его в Вальгалле. Относительно «Речей Эйрика» в одной саге говорится, что Гуннхильд, жена Эйрика, «велела сочинить о нем песнь, как будто Один принимает его в Вальгалле». Возможно, что Бразцом, которому она велела следовать, была какая-то несохранившаяся мифологическая песнь. О «Речах Хакона» той же саге говорится, что Эйвинд сочинил эту песнь в Подражание той, которую велела сочинить Гуннхильд. В источниках ничего не говорится о том, как возникли «Речи Ворона». Можно, однако, предположить, что и эта песнь возникла в подражание какой-нибудь не сохранившейся мифологической песни и что, следовательно, все три проекта скрещения эддической и скальдической традиции возникли в результате подражания мифологической песни.

Наряду с хвалебной песнью существовал другой жанр скальдической поэзии — так называемые «отдельные строфы (*lausavísur*)».

Скальдические отдельные строфы сохранились как цитаты в сагах, где они приводятся как «сказанные», т. е. как бы сымпровизированные, тем или иным персонажем саги. По-видимому, скальдические отдельные строфы действительно могли импровизироваться. Случалось, как рассказывается в сагах, что скальду ставилось какое-то трудное условие, которое он должен был выполнить в своем произведении, и он тут же сочинял строфу, в которой это условие было выполнено. Вообще, однако, сочинение скальдических стихов требовало времени, и в сагах нередко рассказывается о том, как скальд сочинял хвалебную песнь, которую он собирался исполнить, заранее (см., например, выше, с. 77). Поэтому скальдические отдельные строфы, которые приводятся в са-

гах как «сказанные» кем-то (при этом подчас — «сказанные» в таких ситуациях, которые исключают возможность импровизации — в пылу битвы, в момент смерти, во сне и т. д.), отнюдь не обязательно действительно были импровизациями. То, что они всегда приводятся в сагах как «сказанные» кем-то, — это, очевидно, пережиток того архаического представления об авторстве в поэзии, которое должно было господствовать, когда сочинение стихов не отчленялось от их исполнения или, другими словами, когда сочинение стихов не могло не быть в то же время их исполнением.

Скальдические отдельные строфы, которые приводятся в сагах, не только не были обязательно импровизациями, но, как общепризнано, не обязательно и сочинялись теми персонажами, которым приписываются в саге. Они могли быть присочинены при написании саги или идти еще из устной традиции. Однако о том, какие из отдельных строф подлинны, а какие нет, мнения ученых сильно расходятся. Так, из 84 строф, которые приводятся в «Саге о Кормаке», некоторые ученые считают большинство подлинными, тогда как другие — неподлинными. Дело в том, что бесспорного критерия неподлинности скальдических строф, в сущности, нет. Несомненно, что с точки зрения рассказчиков саги присочинение скальдических строф не делало сагу менее правдивой. Это объясняется, по-видимому, не только тем, что в сагах правдоподобный вымысел, как правило, принимался за правду (с. 98), но также и характером скальдического творчества: поскольку содержание скальдических стихов было предопределено фактами, т. е. ни в какой мере не было самовыражением личности, а их форма в силу ее трафаретности была как бы общим достоянием, сочинение стихов за того, о ком рассказывалось в саге, как бы входило в функции хорошего, т. е. правдивого рассказчика.

Скальдическая отдельная строфа — это, как правило, совершенно такой же дротткветт, как и в драпах: в ней тот же узор внутренних рифм и аллитераций, такие же кеннинги, такое же переплетение предложений. Но отдельная строфа сочинялась не для того, чтобы обеспечить кому-то славу, и ее автор не мог рассчитывать на вознаграждение за ее сочинение. Она была бескорыстным творчеством. Именно поэтому в отдельных строфах всего очевиднее, что скальдическое творчество было творчеством, хотя и сознательным, но направленным только на форму, а не на содержание, и что форма была поэтому как бы независимой от со-

держания. Характерно, что в отдельных строфах, т.е. стихах самого разнообразного содержания и вовсе не предназначенных для какого-нибудь особого исполнения, безраздельно господствуют тот же размер и та же фразеология, что и в драмах, т. е. произведениях, в которых речь идет, как завилло, о воинских подвигах и которые предназначались для торжественного церемониального исполнения. Такое отношение к форме было, конечно, лишь обратной стороной определенного отношения к содержанию: в сущности, отдельные строфы были просто способом констатации фактов.

Содержание отдельных строф было не выбрано автором, а как бы предопределено фактами действительности. Содержание скальдических отдельных строф настолько разнообразнее содержания скальдических хвалебных песней, насколько содержание «родовых саг» разнообразнее содержания хвалебных песней. Правда, в отдельной строфе может говориться и о пролитии крови (нарушения мира залают большое место в «родовых сагах»), но в ней может идти речь и о встрече в пути, торговой сделке, украденной застевке, свидании с женщиной, чистке овечьего загона, праве на наследование имущества, виденном во сне, и т. д. и т. п., словом обо всем, о чем может идти речь в «родовых сагах».

Если, устранив кеннинги, изложить содержание отдельной строфы в прозе, то оно обычно оказывается крайне скучным и сводится к констатации каких-либо невымышленных фактов, которые сообщаются как объяснение причины поступка, предупреждение, совет, угроза, похвальба или просто информация. Нередко в отдельной строфе сообщаются имена конкретных людей, названия конкретных местностей, даже цифры. Ничего «поэтического» в современном смысле слова в содержании отдельной строфы, как правило, нет. Оно обычно настолько отрывочно, случайно, индивидуально и конкретно, что без сопровождающего прозаического текста так же непонятно, как могут быть непонятными чужое письмо или подслушанный разговор. Крайне условная форма сочетается в скальдических отдельных строфах с содержанием, свободным от каких-либо литературных условностей. Никакого художественного обобщения, никакой типизации, никакого художественного вымысла в отдельных строфах не бывает.

Может показаться, что преобладание индивидуального и конкретного в содержании отдельных строф, его необщий характер, и особенно в тех строфах, где речь идет о личной

жизни автора, его отношении к какой-либо определенной женщине — это нечто аналогичное тому «необщему», которое кажется достижением в лирике нового времени. Но дело в том, что «необщее» в лирике нового времени — сознательный художественный прием, результат преодоления уже достигнутого «общего». Предпосылка этого «необщего» — уже выработанные лирические общие места и типические лирические ситуации, от которых автор лирического произведения отталкивается. «Необщее» в лирике нового времени — результат обобщения, так сказать, второй степени. Между тем «необщее» в скальдических отдельных строфах — результат того, что автор не может оторваться от конкретной ситуации, не способен на сознательное художественное обобщение. Лирика в собственном смысле слова, т. е. обобщенное выражение чувства, была еще невозможна. Зачатки лирики появляются только в некоторых поздних скальдических произведениях («Драпе о Йомсвикингах» Бьярни Кольбейнссона, «Пословичной поэме» неизвестного автора, отдельных строфах Рёгнвальда Кали), в которых авторы сетуют на свою несчастную любовь к женщине (это, конечно, лирическое общее место!).

Благодаря тому что в скальдических отдельных строфах сообщаются только невымышленные факты, функция этих строф была очень широкой. Они могли быть своего рода документом — уликой, доказательством, оправданием, также докладом, отчетом, донесением, в то же время оставаясь в глазах современников в совершенно такой же мере поэзией, как и другие стихи, не выполняющие никакой такой функции.

Типичны в этом отношении стихи Сигхвата Тордарсона (около 997—1047 г.), едва ли не самого замечательного из исландских скальдов. Его «Строфы о поездке на восток» — это отчет о его поездке в 1017 г. в Швецию с дипломатической миссией (Сигхват занимал высокое положение при дворе норвежского короля). «Строфы о поездке на восток» цитируются в «Круге Земном» не для того, конечно, чтобы оживить или украсить рассказ, но потому, что автор «Круга Земного» считал (и несомненно справедливо считал), что эти строфы содержат точные и достоверные сведения. Сигхват рассказывает в них не только о своих путевых впечатлениях, но также о дипломатических переговорах и договорах. В то же время он проявляет огромное мастерство: оставаясь в тесных рамках дротткветтной строфы, он почти полностью преодолевает скальдическую вычурность и максимально

приближается к языку прозы. Недаром в «Круге Земном» о нем рассказывается, что, хотя он обычно говорил медленно, стихами он говорил так же свободно, как прозой. Не менее замечательны «Откровенные строфы», сочиненные им около 1038 г. Сигхват докладывал королю о недовольстве политикой последнего в некоторых кругах норвежского общества и о необходимости изменить ее, чтобы избежать гражданской войны и государственного переворота. В сохранившихся восемнадцати строфах этого цикла Сигхват обстоятельно и объективно освещает политическую ситуацию и дает королю соответствующие рекомендации. Скальдические отдельные строфы могли быть несравненно ритуальнее политически, чем это возможно для современной поэзии, и в то же время несравненно литературнее, чем это возможно для современного политического документа.

Особым скальдическим жанром обычно считается так называемый «нид» (níð), т. е. хулительные стихи. В сагах нередко рассказывается о ниде и о том действии, которое приписывалось. О том, как Эгиль Скаллагримссон вырезал нид на жерди с насаженным на нее лошадиным черепом с целью прогнать короля Эйрика Кровавая Секира из Норвегии, уже была речь выше (с. 16). Известностью пользовался также рассказ о ниде скальда Торлейва Раудфельдарсона. Норвежский ярл Хакон отобрал у Торлейва товары, сжег его корабль и повесил его спутников. Переодевшись нищим, Торлейв пробрался в палаты ярла и получил разрешение показать сочиненные им стихи. Ярлу сначала показалось, Торлейв прославляет его и Эйрика, его сына. Но вдруг ярла напал страшный зуд, и он понял, что стихи Торлейва — «скрытый нид». В палате стало темно, все оружие пришло в движение, многие были убиты, а ярл упал без сознания. У него отгнила борода и волосы по одну сторону пробора, и он долго пролежал после этого больной. В «Круге Земном» рассказывается о ниде, сочиненном коллективно всеми исландцами о датском короле Харальде Синезубом и его заместителе Биргире в отместку за то, что датчане захватили груз исландского корабля, разбившегося у берегов Дании. Было постановлено на альтинге собрать по строфе ниды «с носа». В ответ на это своеобразное народное ополчение Харальд снарядил свой флот для похода в Исландию. О том, насколько всерьез принимался нид, свидетельствуют также многочисленные сообщения в сагах об

убийствах в отместку за нид. Вся «Сага о Бьёрне», в сущности, представляет собой рассказ о стихотворном поединке между Бьёрном и Тордом. Из этой саги видно, какую роль играли хулительные стихи в Исландии, как их исполняли на «конских тингах» (сходках, на которых происходили конские бои), как они распространялись от хутора к хутору, как они вызывали тяжбы на альтинге, объявления вне закона, поединки и убийства. Известно, что даже один из первых христиан в Исландии, Торвальд Кодранссон, убил троих за нид, сочиненный о нем и немецком епископе Фридрек. Известно также, что в «Сером гусе» — древнеисландском своде законов — запрещалось сочинять, исполнять или заучивать хулительные стихи под страхом штрафа, который назначался в зависимости от объема стихотворения.

Образчиков ниды сохранилось очень мало. А те, которые сохранились, как правило, не отличаются по форме от других отдельных строф, цитируемых в сагах, и непосредственно примыкают к ним по содержанию. Если нид был направлен против мужчины, то он всего чаще содержал обвинение этого мужчины в том, что тот выполнял функции женщины. Такое обвинение было согласно представлениям эпохи наивысшим оскорблением, по-видимому. Так, в ниде о Харальде Синезубом и Биргере говорилось, что их видели спаривающимися в виде жеребца и кобылы, а в ниде о Торвальде Кодранссоне говорилось, что епископ Фридрек родил от него девятерых детей.

В той мере, в какой нид не только поношение, но и осмеяние, своего рода сатира. Но это сатира очень примитивная, и не только потому, что направленность ниды на конкретное лицо осознавалась как магическое действие (искусство сатиры еще не отделилось от магии!), но также потому, что объектом осмеяния в ниде всегда было конкретное лицо, а не тип (искусство сатиры еще не стало художественным обобщением!). Однако не случайно зачатки сатиры возникли именно в скальдической поэзии, т. е. поэзии личной: ведь осмеяние подразумевает не только того, кто осмеивается, но также и того, кто осмеивает, т. е. конкретное лицо, осознающее себя автором. Таким образом, осмеяние становится одной из функций литературы только с возникновением осознанного авторства.

По-видимому, однако, способность оказать вредоносное действие приписывалась не тому или иному содержанию ниды, а самой его форме, т. е. тому, что он был не простой речью, а «связанной речью», т. е. стихами. Ведь к тому же

годились и сущность хвалебной песни: она тоже была действительна в силу не своего содержания, а своей формы. Характерно, что ни́дом называли не только хулительные стихи, но и жердь с насаженным на нее лошадиным черепом, которая воздвигалась с той же целью, с какой сочинялись такие стихи. В этом случае еще очевиднее, что ни́д представлялся чем-то, способным оказать магическое действие на того, на кого он был направлен. Что такая способность приписывалась стихотворной форме самой по себе, видно также из зафиксированного в «Сером гусе» запрета сочинять стихи о женщине под страхом штрафа. По-видимому, представляли себе, что такие стихи могут подействовать как приворот, т. е. как магическое средство. О сотнях исландцев, упоминаемых в «родовых сагах», говорится, что они были авторами стихов. Многие из этих стихов сохранились. Всякий автор стихов мог быть назван «скальд». Не имело значения, сочинял ли он стихи обычно или сочинил их только в одном-единственном случае и были ли его стихи хорошими или плохими. Поэтому авторы стихов нередко употребляли слово «скальд» или заменяющее описательное выражение вместо слова «я». Вообще слово «скальд» (в исландском языке оно, кстати сказать, не мужского, а среднего рода!) употреблялось совершенно не как слово «поэт» в современных европейских языках.

Быть «скальдом» значило обладать определенным умением, таким же, как, например, езда верхом, игра в шашки, ходьба на лыжах, стрельба из лука, гребля, игра на арфе и т. д. По-древнеисландски каждое такое умение называлось «искусством» (*íþrótt*, в современном исландском языке это слово значит «спорт» или «физическая культура»). Исландский скальд Глум Гейрасон (умер около 970 г.) говорит в своей драпе в честь норвежского короля Харальда Серая Шкура, что тот владел двенадцатью искусствами. Среди них было, конечно, и умение слагать стихи. Норвежский король Харальд Суровый (умер в 1066 г.) сообщает в одной из своих строф, что он владеет восемью искусствами, в том числе умением слагать стихи. Оркнейский ярл Рёгнвальд Кали (умер в 1158 г.) в одной из своих строф называет девять искусств, которыми он владеет, и на последнем месте — умение слагать стихи. Характерно, что критические суждения о скальдических стихах, представленные в древнеисландской литературе, относятся всегда только к техническому мастерству, но никогда не к их содержанию.

«Я слагаю стихи», «я умею слагать стихи», «я хорошо слагаю стихи» — вот к чему, как правило, сводится то, что скальд говорит о себе как авторе и о своем искусстве. «Я начал слагать стихи о битве», «слова поэзии текут из моих губ», «я предлагаю королю Олаву превосходные стихи», «мне дана находка Одина» (т. е. мне дано искусство слагать стихи), «я начинаю драпу», «я покончил со стевом» и т. д. и т. п. — вставные предложения такого рода густо рассеяны по скальдическим хвалебным песням. Слова Эгиля Скаллаgrimссона в заключении поэмы «Потеря сыновей» о своем искусстве как даре, данном ему в искупление его потерь, — единственный случай, когда автор скальдических стихов высказывает какое-то личное отношение к поэзии. Быть «скальдом» не значило обладать определенным складом ума или души. Быть «скальдом» значило только уметь слагать стихи, т. е. обладать свойством, которое может характеризовать человека так же, как его рост, цвет волос и т. д. Типична такая вводная характеристика героя саги: «Он был смолоду рослым и сильным, мужественным с виду, у него были несколько косые брови, довольно некрасивый нос и темные волосы, которые ему шли. Он был хорошим скальдом». В таких вводных характеристиках нередко говорится, что такой-то был «хорошим скальдом», «большим скальдом» и т. п., т. е. умел хорошо версифицировать, но никогда не просто «был скальдом». Правда, слово «скальд» иногда входило в прозвище (Скальд Рэв, Скальд Торир, Скальд Торва и т. п.). Но и в этом случае оно означало характерное свойство, аналогичное, например, хромоте, лысине или цвету волос, а не особый строй ума или души. Однако у слова «скальд» было и другое значение. Иногда оно ставилось в сопровождении имени правителя в родительном падеже (например, «скальд Харальда Прекрасноволосого») и служило для называния человека, который сочинял скальдические стихи в честь правителя, обеспечивая ему тем самым славу. По-видимому, это было более древним значением слова, и возможно, что таким было оно в шведских рунических надписях (см. выше, с. 21). Этимологические исследования делают вероятным, что первоначально, т. е. еще раньше, это слово обозначало того, кто сочинял нид. В самом деле, у скальдического прославления то общее с нидом, что действенность и того и другого обеспечивалась стихотворной формой самой по себе. Поэтому легко себе представить переключение с

нанесения вреда посредством этой формы на обеспечение посредством нее же славы, или наоборот.

В литературоведении всегда господствовало представление, что древнейшая личная поэзия должна была быть безыскусной и простой и что «искусственность», т. е. формальная изощренность, гипертрофия формы, — признак старчества литературы. Это представление побуждало, с одной стороны, толковать скальдическую поэзию как результат какого-то вырождения, а с другой стороны, сомневаться в ее исконности в Скандинавии и в подлинности древнейших скальдических стихов. Так, высказывались сомнения в подлинности щитовой драпы Браги Боддасона только на том основании, что в этой драпе есть очень вычурные кеннинги.

Между тем гипертрофия формы, характерная для скальдической поэзии, может быть гораздо проще объяснена как черта, закономерная для определенного этапа развития творческого самосознания в поэзии, а именно того этапа, который был назван А. Н. Веселовским «переходом от певца к поэту». Этот переход, как правило, недоступен наблюдению, когда он происходит в нашу эпоху, на периферии письменной культуры, он, конечно, не есть повторение пути, пройденного в свое время человечеством, точно так же как приобщение культурно-отсталого общества к более передовой культуре не влечет за собой повторения всех этапов культурного развития. И в том, и в другом случае происходит своего рода короткое замыкание. Но не больший свет на то, каким образом происходит «переход от певца к поэту», проливают и средневековые или древние литературы. Личная поэзия всегда попадает в поле нашего зрения только как создание письменной эпохи.

Переход к осознанному авторству оказывается осуществленным либо в результате освоения более высокой культуры, либо в дописьменную эпоху, т. е. вне нашего поля зрения.

Между тем в скальдической поэзии представлено то, что, как правило, недоступно наблюдению. Ведь она поэзия, хотя и личная, но дописьменная!

Гипертрофия формы, характерная для скальдической поэзии, — это, конечно, результат того, что авторское самосознание еще не распространилось на произведение в целом. Оно распространилось только на форму, но не на содержание. Это особенно заметно в тех стихах, в которых

творчество скальда сводится к словесному орнаментированию посредством хейти и кеннингов, о чем говорилось выше (с. 69). Но таким образом оказывается, что возникновение творческого самосознания в поэзии и ее формальная гипертрофия — это две стороны одного и того же процесса. Осознанное авторство развивается в поэзии в результате того, что поэт осознает себя автором формы. Отсюда ее гипертрофия. Подчеркнутость формы — это первый шаг на пути творческого освобождения поэта от связанности традицией, это трамплин, благодаря которому совершается скачок из неосознанного авторства в осознанное. Таким образом, скальдическая гипертрофия формы — это черта архаическая, а вовсе не признак старчества литературы или ее вырождения.

Осознание формального мастерства, т. е. осознание авторства, должно было, естественно, произойти в поэзии, а не в прозе, потому что в поэзии форма несравненно ощутимее. Однако не все жанры поэзии одинаково благоприятны для осознания формального мастерства. Жанр, наиболее благоприятный для этого, — конечно, хвалебная песнь. В хвалебной тесни форма особенно ощутима. Содержание в хвалебной песни — имя прославляемого, его происхождение, имена врагов, с которыми он сражался, и т. д. — задается действительностью и поэтому не оставляет места для творчества. Но это содержание каждый раз разное. Поэтому, хотя форма хвалебной песни очень традиционна, она все же должна каждый раз воссоздаваться заново. Необходимость бесконечно варьировать ту же традиционную форму, импровизировать ее, делает ее ощутимой как нечто, не зависимое от содержания. Отсюда осознание формального мастерства. Но отсюда же и особая подчеркнутость формы в скальдической хвалебной песни и в скальдической поэзии вообще.

Аналогичные условия для осознания формы как чего-то, не зависящего от содержания, должны были существовать и в произведениях, цель которых не обеспечить славу, но, наоборот, нанести вред, т. е. в ниде. Хвалебная песнь и нид представляют собой как бы ту же величину, но взятую с противоположными знаками. В обоих этих жанрах содержание дается не традицией, а фактами действительности. В обоих поэтому остается простор для импровизации в традиционных формах.

Однако хвалебная песнь и нид были как жанры еще и в другом отношении благоприятны для развития авторского

самосознания. Ведь и хвалебная песнь, и нид — это произведения, которые, как представляли себе, оказывают определенное действие и в случае нида — даже физическое действие. Но тем самым и автор такого произведения должен был осознавать себя производителем этого действия. Ведь еще и в древнейших рунических надписях, созданных в магических целях, тот, кто делал надпись, осознавал себя производителем этого действия (см. выше, с. 15). Но осознание себя производителем действия, естественно, должно было привести к осознанию себя автором произведения, которое производит это действие.

То, что в скальдической поэзии авторство распространялось только на форму, но не на содержание, явствует не только из формальной гипертрофии, характерной для этой поэзии, т. е. того, что форма в ней как бы независима от содержания, но также из пассивного отношения к содержанию, характерного для этой поэзии. Как было показано выше, содержание в скальдической поэзии как бы предопределено фактами действительности, и поэтому осознанный вымысел в ней совершенно отсутствует. Но в отличие от эддической поэзии (и это, пожалуй, самое существенное отличие скальдической поэзии от эддической!) в ней отсутствует и *неосознанный* вымысел. Между тем в эддической поэзии, и в ми| фологических и героических песнях, неосознанный вымысел представлен очень обильно. По-видимому, именно в силу этого отличия скальдической поэзии от эддической, вторая несравненно ближе современному человеку, чем первая. Не случайно в историях литературы о скальдической поэзии нередко встречаются суждения вроде «поэзии в этих стихах нет» и т. п. Характерно, однако, что современникам именно она казалась настоящей поэзией. В «Круге Земном» рассказывается, как король Харальд Суровый, сам — скальд и покровитель скальдов, сочинил по поводу предстоявшей ему битвы (1066) строфу эддического стиля и стихосложения, но потом сказал: «это было плохо сочинено, мне придется сочинить лучше». Затем он сочинил другую строфу, приблизительно такого же содержания, но в дротткветте, с переплетением предложений и пятью скальдическими кеннингами, т. е. явно скальдическую по стилю и стихосложению. Настоящей поэзией людям того времени казалась только скальдическая поэзия, тогда как эддическая поэзия интересовала, только поскольку в ней сообщались древние мифы и сказания.

Делались попытки истолковать скальдическое искусство

как нечто, аналогичное формалистическим исканиям поэтов нового времени. Сущность архаического формализма скальдов при этом игнорировалась, конечно, и прежде всего игнорировалось то, что скальдический формализм — это черта, характерная для раннего этапа развития творческого самосознания в поэзии. Современные формалистические искания — это стремление максимально нарушить всякую традицию. Между тем скальдическое творчество было в основном следованием традиции. Вместе с тем в противоположность современному формализму скальдический формализм отнюдь не был выхолащиванием содержания. Напротив, сведение поэтической формы к чисто служебной функции шифра или кода для передачи любого заданного содержания обеспечивало содержанию, в сущности, ведущее положение.

В литературе о скальдах господствовало представление, что скальды были совершенно такими же авторами, как авторы позднейших эпох. Другими словами, игнорировалось то, что отличает скальдическое авторство от личного авторства позднейших эпох. В соответствии с этим никогда не делалось попытки объяснить специфику формы и содержания поэзии скальдов как проявление внутренних закономерностей развития личного авторства в литературе. Предположения относительно того, как возникла поэзия скальдов, бывали, как правило, голословны и никак не объясняли специфику ее формы и содержания. Были, например, предположения, что она возникла под влиянием иноземной (а именно ирландской) поэзии, что она развилась под влиянием изобразительного искусства эпохи викингов, что она появилась как элемент придворного этикета, что она возникла из табу на имя умершего, из песен, исполнявшихся гребцами во время гребли, или просто потому, что старая поэтическая форма надоела и появилась потребность в новой.