

**М. И. Стеблин-Каменский**

## **Эддическая поэзия**

Основной памятник эддической поэзии — это древнеисландский сборник мифологических и героических песней, который теперь обычно называют **«Старшая Эдда»**. Этот сборник сохранился в единственной рукописи — древнем пергаментном кодексе, найденном в Исландии в 1643 г. исландским ученым Бриньольвом Свейнссоном. В XVII в. — эпоха скандинавского «ученого ренессанса» — в Дании и Швеции пробудился интерес к древним рукописям, и в Исландии — тогда датской колонии — стали усиленно их собирать. Но представления ученых того времени о древней литературе нередко были, как считают современные ученые, фантастическими. В частности, у них были преувеличенные представления о деятельности исландского ученого Сэмунда Сигфуссона (1056–1113), которому приписывалась универсальная мудрость (его и звали «Сэмунд Мудрый»). Вместе с тем им была известна книга, которая, считалось, была написана Снорри Стурлусоном (1179–1241) и называлась «Эдда» (подробнее о ней см. в книге «Становление литературы»), и у них сложилось представление, что Снорри в своей книге основывался на утерянном сочинении Сэмунда. Так, Бриньольв Свейнссон писал своему коллеге зимой 1641–1642 гг.: «Где огромные сокровища всей человеческой мудрости, записанные Сэмундом Мудрым, и прежде всего прославленная Эдда, от которой у нас теперь осталась, кроме имени, едва ли тысячная доля и которая не сохранилась бы совсем, если бы извлечения Снорри Стурлусона не оставили нам скорее тень и след, чем подлинный состав древней Эдды?» Неудивительно, что, найдя древний пергаментный кодекс, содержащий ряд песней о богах и героях — тех самых богах и героях, о которых говорится и в книге Снорри, — Бриньольв решил, что нашел произведение Сэмунда, послужившее основой для Снорри, и написал на списке найденного им кодекса: «Эдда Сэмунда Мудрого». С этого момента слово «Эдда» приобрело совершенно новое значение. В этом новом значении оно вскоре было употреблено в печати, и хотя впоследствии было установлено, что найденные Бриньольвом песни не имеют никакого отношения ни к Сэмунду, ни к названию «Эдда», название это закрепилось за ними, и они стали называться «Эддой Сэмунда Мудрого», «Песенной Эддой», песнями «Эдды», просто «Эддой», или, всего чаще, «Старшей Эддой», тогда как книга Снорри стала называться «Снорриевой Эддой», «Прозаической Эддой», или, всего чаще, **«Младшей Эддой»**.

Найденный Бриньольвом пергаментный кодекс — одна из самых знаменитых Рукописей мира — вскоре попал в королевскую библиотеку в Копенгагене и стал называться *codex regius 2365* (сокращенно — CR 2365). Но в 1971 г. он был возвращен в Исландию и теперь хранится, как ценнейшая национальная реликвия, в недавно основанном Исландском институте рукописей.

Рукопись «Старшей Эдды» состоит из сорока пяти листов размером 19 × 13 см. В ней шесть тетрадей: пять по восемь листов каждая и одна, последняя, из пяти листов. Между четвертой и пятой тетрадями кодекса есть лакуна: не хватает целой тетради. На основании заголовков и абзацев в рукописи ее содержание обычно делят на 29 песней — 10 мифологических и 19 героических. Между отдельными песнями, а иногда между строфами одной песни, попадает проза, связующая, поясняющая или дополняющая текст песней.

История рукописи «Старшей Эдды» до того, как она была найдена, совершенно неизвестна. Но по орфографическим и палеографическим данным устанавливают, что она была написана около 1270 г. Из характера ошибок в рукописи очевидно, что она — список с несколько более древней рукописи. Об этой более древней рукописи ничего не известно. Правда, норвежский ученый Д. А. Сейп утверждал, что рукопись «Старшей Эдды» восходит к норвежским оригиналам XII в. Однако другие исследователи (не норвежцы) считают это утверждение недостаточно обоснованным.

Рукопись, найденная Бриньольвом, — единственная рукопись «Старшей Эдды» в целом. Но некоторые песни, входящие в состав «Старшей Эдды», сохранились и в других рукописях: шесть песней (две целиком и четыре частично) — сохранились в рукописи начала XIV в., называемой сокращенно АМ 748; вариант одной песни, а именно [«Прорицания Вэльвы»](#), сохранился в другой рукописи начала XIV в. (она называется «Книгой Хаука»); фрагменты и пересказы ряда песней есть в рукописях [«Младшей Эдды»](#), [«Саги о Вэльсунгах»](#) и [«Пряди о Норна-Гесте»](#) — прозаических произведений XIII в. Сравнение всего этого рукописного материала и особенно основной рукописи «Старшей Эдды» и рукописей «Младшей Эдды» показывает, что тексты песней восходят к различным устным вариантам и что, следовательно, эти тексты — запись устной традиции.

Песни, по стихосложению, фразеологии и содержанию совершенно аналогичные песням основной рукописи «Старшей Эдды», есть в так называемых «сагах о древних временах» (см. [ниже](#)) и некоторых других источниках. Песни основной рукописи вместе с такими песнями называются «эддической поэзией». Их принято включать в издания «Старшей Эдды» как приложение или дополнение. Количество таких дополнительных песней меняется от издания к изданию в зависимости от того, какие песни редактор издания считает подлинной эддической поэзией, а какие — только ее имитацией.

«Старшая Эдда» издавалась в оригинале более 30 раз, не считая частичных изданий. Изданием текста занимались крупнейшие филологи-германисты, начиная с Якоба Гримма и Расмуса Раска. Оно требовало кропотливейшей исследовательской работы. Достаточно сказать, что первое полное издание «Старшей Эдды» — трехтомное копенгагенское с латинским подстрочником — вышло в течение 41 года (1787–1828), а издание «Старшей Эдды», снабженное наиболее полными комментариями и глоссарием, — многотомное издание Сеймонса и Геринга — в течение 43 лет (1888–1931). Характерно, однако, что оно устарело до того, как вышел его последний том. Сеймонс и Геринг, как им представлялось, восстанавливали первоначальную форму песней. Они ставили более старые языковые формы на место тех, которые представлены в рукописи. Однако, хотя в тексте «Старшей Эдды» много морфологических и синтаксических архаизмов, эти архаизмы, как очевидно из их фонетической формы, подновлялись еще в устной традиции или при записи, и, таким образом, язык «Старшей Эдды» — это все же язык второй половины XIII в., т. е. того времени, когда был записан текст, и, следовательно, «восстановление первоначальной формы песней» — это, в сущности, коверканье их языка. Раньше было также принято искать в песнях интерполяций, сокращений и перестановок строк или строф. Путем удаления предполагаемых интерполяций, перестановок строк и строф и даже досочинения издатели добивались, как им казалось, «логичности» в композиции песни. В результате такой «высшей критики текста», как это называли немецкие филологи («низшей критикой текста») они считали упорядочение орфографии и т. п., от текста иногда оставалось меньше четверти. Разные исследователи «восстанавливали первоначальную форму песней» различно, в зависимости от их вкусов и взглядов, и, таким образом, становилось очевидным, что все подобные «восстановления первоначальной формы песней» никакой научной ценности не имеют. В последние десятилетия в подготовке текста «Старшей Эдды» к изданию лозунгом стало: «Назад к рукописи!» Издатели стали стремиться только к тому, чтобы дать возможно более точную и полную картину рукописного материала, ограничиваясь исправлением явных опечаток и ошибок, устранением орфографического разнобоя, раскрытием сокращений и т. п.

\* \* \*

Стихосложение эддических песней очень архаично. Его сходство с аллитерационным стихом других германских народов (древнеанглийским и т. д.) свидетельствует о том, что в своей основе оно восходит к эпохе германской общности, т. е. к той форме аллитерационного стиха, которая существовала у германцев еще до нашей эры. Древнейшие следы этого стиха

прослеживаются, как предполагается, в аллитерирующих именах германских вождей одного и того же княжеского рода, упоминаемых римскими авторами (Sigimerus, Sigimundus, Segestes и т. п.).

В древнегерманском стихосложении аллитерация — не случайное украшение или средство выразительности, а основа стиха. Встречаясь только в определенных местах двух соседних строк и только в слогах, несущих метрическое ударение, аллитерация связывает две соседние строки в одно целое и в то же время, выделяя слоги, несущие метрическое ударение, определяет ритм. Как сказано в одном древнеисландском памятнике, аллитерация так же скрепляет строки, как гвозди скрепляют корабль, сделанный мастером. Аллитерационный стих не сглаживает контрасты ударения в словах, как силлабо-тонический стих сглаживает их своей повторяющейся метрической схемой, но, напротив, усиливает эти контрасты, стилизуя речь в направлении большей эмфазы, большей торжественности.

В каждой строке германского аллитерационного стиха есть два слога, несущих метрическое ударение, причем в нечетной строке либо оба они, либо один из них аллитерируют, тогда как в четной строке аллитерирует всегда только первый слог, несущий метрическое ударение. Слоги, которые несут метрическое ударение, всегда несут и словесное ударение, и, как правило, они — долгие, но два кратких слога могут заменять один долгий<sup>[1]</sup>. Целое, которое образуют две строки, связанные аллитерацией, называют иногда «длинной строкой», а каждую из двух строк, связанных аллитерацией, — «короткой строкой».

Количество слогов, не несущих метрического ударения, и их распределение в строке германского аллитерационного стиха произвольны или, вернее, обусловлены только ритмом языка. Поэтому ритм эддических песней значительно отличается от ритма западногерманского (т. е. древнеанглийского и т. д.) стиха: германские языки значительно разошлись уже в эпоху древнейших памятников. В исландском языке благодаря тому, что в нем отпали все приставки и значительно сократились окончания, безударных слогов стало меньше, ударение сконцентрировалось в корневом слоге, и слова приобрели большую компактность. Поэтому ритм эддических песней компактнее и стремительнее, чем ритм западногерманских аллитерационных памятников. Но не меньше отличается ритм эддических песней от ритма аллитерирующих строк в надписи на золотом роге (см. [выше](#)). Если бы эти строки сохранились в древнеисландском языке после всех изменений, которые претерпели скандинавские языки с IV по XIII в., то они превратились бы в Ek Hlégestr Nyltir/horn taða, т. е. в них было бы не 8 и 5 слогов, а 5 и 3, а безударных — не 6 и 3, а только 3 и 1. Вероятно, еще больше отличается ритм эддических песней от ритма германского аллитерационного стиха начала нашей эры.

В эддических песнях количество слогов в строке варьирует от 2 до 10 (но есть, конечно, излюбленные ритмы, обусловленные строем языка). Слоги, несущие метрическое ударение, могут быть разделены слогами, не несущими его, а могут и располагаться рядом. Вообще, распределение слогов, не несущих метрического ударения, в строке варьирует в широких пределах. В частности, эти слоги могут предшествовать первому слогу, несущему метрическое ударение. Что касается аллитерации, то ее образуют одинаковые согласные (например, *gar* — *ginnunga* — *gras*) или гласные, причем предпочитают разные гласные (например, *ár* — *alda* — *Ymir*), а сочетания *sk*, *st*, *sp* аллитерируют только с этими сочетаниями (например, *Skuld* — *skildi* — *skögul*).

В эддических песнях встречаются два варианта аллитерационного стиха. Первый из них — это форнюрдислаг (*fornyrðislag*, от *forn* «древний», *orð* «слово» и *lag* «размер»). Его называют также «эпическим размером». Вот строфа этого размера:

Ek man iǫtna,  
ár um borna,

þá er forðom mik  
fædda hqfðo;  
nío man ek heima,  
nío íviði,  
miqtvið mæran  
fyr mold neðan[2].

В этом размере каждые две строки связаны попарно аллитерацией. Есть три возможности расстановки аллитерирующих слогов в этом размере: 1) первый слог, несущий метрическое ударение, в нечетной строке и первый такой же слог в четной строке (как в строках 5–6); 2) второй слог, несущий метрическое ударение, в нечетной строке и первый такой же слог в четной строке (как в строках 3–4); 3) первый и второй слоги, несущие метрическое ударение, в нечетной строке и первый такой же слог в четной строке (как в строках 1–2 и 7–8). Таким образом, первый слог, несущий метрическое ударение, в четной строке *всегда* аллитерирует. Напротив, второй такой же слог в такой же строке *никогда* не аллитерирует. Обязательность аллитерации в первом слоге, несущем метрическое ударение, в четной строке объясняется, конечно, тем, что именно эта аллитерация осуществляет связь между соседними строками. По-исландски аллитерация на этом месте называется главной (hqfudstafr), а остальные — «подпорками» (studlar). Отсутствие главной аллитерации — редкое исключение в «Старшей Эдде» и обычно объясняется порчей текста.

Эпический размер — это размер большинства песней «Эдды» и всех ее повествовательных песней. Это также размер западногерманской аллитерационной поэзии. Но там строки эпического размера объединяются только попарно (образуя так называемые «длинные строки»), между тем в эддической поэзии они группируются в строфы, обычно восьмистрочные. Кроме того, в эддической поэзии в эпическом размере меньше слогов, не несущих метрического ударения, чем в западногерманской аллитерационной поэзии, а синтаксические границы обычно совпадают с метрическими, между тем как в западногерманской аллитерационной поэзии эти границы часто не совпадают, т. е. имеет место синтаксический перенос из строки в строку.

Второй размер, встречающийся в эддической поэзии, — это льодахатт (ljóða-hátt, от ljóð «песнь, заклинание» и hátt «размер»). Его можно назвать «диалогическим», поскольку он встречается только в песнях, содержание которых — речи персонажей или поучения и изречения. Этот размер отличается от эпического более четкой строфической композицией. Строфа в нем состоит из двух полустроф, в каждой из которых по три строки. Из них первые две связаны аллитерацией совершенно так же, как строки эпического размера, а третья — непарная, и в ней поэтому аллитерация ограничена пределами строки. Вот пример строфы этого размера:

Deyr fé,  
deyia frændr,  
deyr siálfr it sama;  
ek veit einn,  
at aldri deyr:  
dómr um dauðan hvern[3].

Количество слогов и их распределение в строке в этом размере еще изменчивее, чем в эпическом. В нем встречаются строки как из двух, так и из восьми-десяти слогов. Последнее особенно часто имеет место в непарных строках, и этим объясняется то, что некоторые исследователи находят в этих строках не два, а три метрических ударения. Этот размер имеет и некоторые стилистические особенности. Так, в нем не встречаются кеннинги. Вне Скандинавии этот размер не засвидетельствован.

Выделяют также в особый эддический размер разновидность эпического, отличающуюся большим, чем обычное, количеством слогов в строке (не меньше пяти). Но отличие этого размера от эпического очень нечетко. Он называется «малахатт» (málahátt, т. е. «размер речей»). В «Старшей Эдде» этот размер более или менее последовательно проведен только в одной песне — в [«Речах Атли»](#). Более четко отличие так называемого «размера заклятий» (galdralag) от диалогического размера: в нем есть добавочная непарная строка, которая обычно слегка варьирует первую непарную строку. Этот размер встречается только в некоторых строфах песней, сочиненных в диалогическом размере.

Одно время считалось, что стихосложение песней «Эдды» основано на счете слогов в строке в той же мере, что и поэзия скальдов, и это заставляло издателей (в частности, Сеймонса и Геринга, см. [выше](#)) «восстанавливать» текст в своих изданиях, т. е. сокращать или удлинять строки. Так же «восстанавливалась» и строфическая композиция песней в эпическом размере. Однако, по-видимому, она никогда не была такой строгой, как думали раньше.

\* \* \*

Фразеология эддической поэзии, как и ее стихосложение, очень архаична. Наиболее характерные элементы ее фразеологии — это хейти и кеннинги.

Хейти (исл. heiti, буквально — «название») — это одночленный заменитель существительного обычной речи, т. е. поэтический синоним. Для некоторых понятий, часто используемых в эддической поэзии, их было множество. Так, в героических песнях «Эдды» понятие «конунг, князь, вождь» выражается словами buðlungr, dǫglingr, fylkir, gramr, hersir, hilmir, lofðungr, ræsir, stillir, vísi, vísir, þengill, qðlingr. Эддические хейти — это обычно либо архаизмы, которые первоначально ассоциировались с теми или иными конкретными признаками обозначаемого явления (так, fylkir происходит от fylki «войско»), либо собственные имена, ставшие нарицательными (так, buðlungr первоначально — «потомок Будли»). Таким образом, очевидно, что эддические хейти не создавались при сочинении песни, а были традиционны.

Кеннинг (исл. kenning буквально — «обозначение») — это замена существительного обычной речи двумя существительными, из которых второе определяет первое, т. е. перифраз типа «конь моря» (т. е. корабль) или «сын Одина» (т. е. Тор). Основное свойство всякого эддического кеннинга — это то, что он (так же как эддические хейти) не придумывался при сочинении того произведения, в котором был употреблен, а брался готовым из традиции. Некоторые из кеннингов, такие, как, например, «сын Одина», вообще не «придуманы», т. е. они — не образное описание, а просто констатация общеизвестного факта (всем было известно, что Тор — сын Одина). А в тех кеннингах, в которых, как в кеннинге «конь моря», есть метафора, она, как правило, абсолютно трафаретна. Это видно прежде всего из того, что кеннингами, содержащими метафору, всегда описывалось только то, о чем всего чаще шла речь в поэзии, а именно — конунг, воин, битва, меч, корабль, море, золото, редко что-либо другое, и образ, заключенный в таком кеннинге, был всегда одним и тем же: конунг описывался как «раздаватель колец» (т. е. золота), воин — как «дерево битвы», битва — как «буря копий», «встреча мечей» и т. п., меч — как «палка битвы» или «змея крови», корабль — как «конь моря», «олень моря» и т. п., море — как «дом угрей» и т. п., золото — как «огонь моря» (как известно из одного сказания, оно служило освещением на пиру у морского великана Эгира) или «ложе дракона» (как известно из другого сказания, на нем лежал дракон).

О традиционности образов, заключенных в эддических кеннингах, свидетельствует также то, что многие из них были характерны и для древнеанглийских кеннингов (так, в древнеанглийской поэзии обильно представлены кеннинги «раздаватель колец» и «конь моря»), и, следовательно, они восходят к эпохе германской общности.

Хейти и кеннинги — это также основные элементы скальдической фразеологии. Но в скальдической поэзии они использовались совсем не так, как в эддической (см. [ниже](#)). В отличие от скальдического эддический кеннинг, как правило, двучленен (как во всех примерах, приведенных выше). Трехчленные кеннинги типа «дерево тинга мечей» (такой кеннинг получился в результате замены второго компонента в кеннинге «дерево битвы» кеннингом) в песнях «Эдды» — редкое исключение. Но основное отличие эддического кеннинга от скальдического заключается в том, что, как уже говорилось, в первом не только заключенный в нем образ, но и его словесное выражение почерпнуты из традиции. Следовательно, эддический кеннинг — это не создание того, кто сочинил произведение, а нечто, также находившееся в его распоряжении, как слова языка, на котором он говорит. Не случайно очень многие эддические кеннинги, содержащие в себе образ или метафору, — это не синтаксические сочетания двух слов, а сложные слова, т. е. единицы, большей частью уже существующие в языке, а не создаваемые тем, кто пользуется языком. Вот, например, несколько эддических кеннингов, представляющих собой сложные слова: *hiqrþing* «тинг мечей» (битва), *gófrorn* «шип битвы» (меч), *brimsvín* «вепрь моря» (корабль), *dolgvíðr* «дерево распри» (воин), *hringbroti* «раздаватель колец» (конунг), *hugborg* «крепость духа» (грудь), *móðakarn* «желудь мужества» (сердце), *hiálmstofn* «ствол шлема» (голова), *ormbeðr* «ложе дракона» (золото), *vindheimr* «жилье ветра» (небо), *hiqrlogr* «влага меча» (кровь), *lyngfiskr* «рыба вереска» (змея).

\* \* \*

Содержание эддической поэзии не менее архаично, чем ее стихосложение и фразеология. В нем два слоя: более древний — мифы, менее древний — героические сказания. Мифы представляют собой содержание мифологических песней, героические сказания — героических. По-видимому, уже в то время, когда составлялась «Старшая Эдда», осознавали, что мифы — это более древняя традиция, чем героические сказания (об этом свидетельствует то, что в «Старшей Эдде» мифологические песни предшествуют героическим). Мифологическими считаются первые девять песней и одиннадцатая. Из песней, сохранившихся не в основной рукописи «Старшей Эдды», к мифологическим относятся [«Сны Бальдра»](#) и [«Песнь о Риге»](#), а [«Песнь о Хюндле»](#), [«Песнь о Гротти»](#) и [«Песнь валькирий»](#), хотя и соприкасаются по своей тематике с мифологическими песнями, в основе своей — скорее героические, поскольку в них прощупывается историческая основа.

Мифы как повествования представлены, в сущности, только в двух песнях — [«Песни о Хюмире»](#) (в ней рассказывается о том, как Тор добыл котел для варки пива и как он ловил Мирового Змея) и [«Песни о Трюме»](#) (в ней рассказывается о том, как Тор с помощью Локи вернул себе молот, похищенный у него великаном Трюмом). Правда, повествование представляет собой и самая знаменитая из песней «Эдды» — [«Прорицание Вэльвы»](#), поскольку ее содержание — это история мира от его сотворения и золотого века до его грядущей гибели и второго рождения. Но в этой песни столько имен и намеков, столько отступлений, что она скорее — конгломерат сведений по мифологии, чем миф как повествование. Повествование, перемежающееся перечнями имен, представляет собой [«Песнь о Риге»](#) — история происхождения трех сословий — рабов, бондов и ярлов — от некоего Рига.

В [«Поездке Скирнира»](#) рассказывается о сватовстве Фрейра к Герд, дочери великана. Но вся песнь состоит целиком из речей персонажей — Скади (матери Фрейра), Скирнира (его слуги), самого Фрейра, пастуха, Герд и ее служанки. Целиком из речей персонажей состоят и [«Перебранка Локи»](#) (в ней Локи перебранивается с семьей богами и семьей богинями) и [«Песнь о Харбарде»](#) (перебранка Тора с Одним). Но в обеих этих песнях сообщается много разных сведений о героях. Различные сведения по мифологии — основное содержание [«Речей Вафтруднира»](#), (в этой песни, состоящей целиком из вопросов и ответов, Один

состязается в мудрости с великаном Вафтрудниром) и [«Речей Гримнира»](#) (Один в монологе поучает разной мифологической мудрости). Целиком из вопросов и ответов состоят также [«Речи Альвиса»](#) (карлик Альвис состязается с Тором в знании хейти и кеннингов). Почти целиком из вопросов и ответов состоят [«Сны Бальдра»](#) (основное содержание этой песни — разные сведения по мифологии).

Наконец, конгломерат из разных элементов представляет собой самая длинная из песней «Эдды» — [«Речи Высокого»](#). Большая ее часть — поучения в житейской мудрости. Но в ней есть и рассказы Одина о том, как его обманула какая-то женщина, как он добыл мед поэзии и как он принес самого себя в жертву, повесившись на мировом древе, чтобы обрести знание рун. Есть в «Речах Высокого» и поучения о рунах и о жертвоприношениях, и перечень заклинаний, известных Одину. Строфы, содержащие разного рода поучения, в том числе и в мифологической мудрости, есть в некоторых героических песнях — [«Речах Регина»](#), [«Речах Фафнира»](#) и [«Речах Сигдривы»](#).

Мифологический материал, представленный в эддической поэзии, сохранился (и в ряде случаев даже полнее) и в «Младшей Эдде». Поэтому ниже под «эддическими мифами» подразумеваются мифы, как они отражены в «Старшей» и «Младшей Эдде».

Следы языческих верований в топонимике, ономастике, фольклоре и языке в скандинавских странах делают очевидным, что в своей основе эддическая мифология восходит к эпохе скандинавской общности. Многие в этой мифологии, как видно из аналогичных следов языческих верований в германоязычных странах, восходит и к эпохе германской общности. Несомненно поэтому, что мифы, известные нам по «Старшей» и «Младшей Эдде», в продолжение многих столетий бытовали в устной традиции, т. е. существовали только в той мере, в какой они исполнялись. Но в устной традиции исполнение словесного произведения не может не быть в какой-то мере его пересочинением. Не случайно бытование в устной традиции всегда приводит к возникновению вариантов произведения. Поэтому эддические мифы, конечно, должны были претерпеть те или иные изменения. В них могли произойти различные замены, искажения и т. д. Сама жанровая форма, в которой они бытовали в устной традиции, могла измениться, поскольку миф — это не жанр, не литературная форма, а содержание, не зависимое от формы. В частности, во время бытования мифов в Исландии, куда уже проникло христианство, в них должна была найти какое-то отражение христианская идеология, а культовые элементы в языческих мифах должны были под влиянием христианства подвергнуться искажению или устранению (ср. [выше](#)).

Несомненно, однако, что изменения, которые претерпевали мифы в устной традиции, не были результатом сознательного вымысла. Даже при записи мифологических песней или письменного изложения их содержания сознательный вымысел едва ли имел место. Поэтому в своей основе эддическая мифология все же восходит к эпохе, когда мифы, т. е. повествования, которые принимались за правду, как бы они ни были неправдоподобны, были живой формой словесного творчества. Архаическая основа эддических мифов сказывается всего больше в представлениях о пространстве, отраженных в этих мифах.

Объективное пространство, как его осознает современный человек, бесконечно, непрерывно и единообразно. В эддических мифах пространство сплошь и рядом не бесконечно, не непрерывно и не единообразно.

В эддических мифах пространство изображается только постольку, поскольку данный его кусок — это либо место какого-либо действия, как, например, поле Вигрид, на котором боги должны сразиться со своими противниками, когда настанет конец света, либо место чьего-либо пребывания, как, например, жилища богов. Таким образом, в эддических мифах пространство существует только как его куски. Именно поэтому невозможно составить карту мира эддических мифов. Местности, упоминаемые в них, сплошь и рядом никак не

ориентированы ни по отношению к миру в целом, ни даже по отношению к таким его частям, как земля и небо.

Но поскольку в эддических мифах пространство прерывно и конечно, в них и мир в целом — это либо кусок пространства, либо совокупность его кусков. В мифологических песнях неоднократно говорится о «деяти мирах» или «разных мирах», т. е. эддические мифы подразумевают отсутствие представления о вселенной как мире целом, едином и единственном.

Отсутствие представления о мире как вселенной очевидно, в частности, из эддических рассказов о сотворении мира. Во всех этих рассказах говорится о возникновении мира не как целого, а как отдельных его частей — земли (или Мидгарда, середины мира, где живут люди), неба, моря, скал, камней, облаков и т. д. Ни в одном из этих рассказов не употреблено слово «мир», и во всех них говорится, в сущности, не о «сотворении», а о каком-то изменении того, что существовало и раньше. Тело великана Имира было превращено богами в землю, его кости — в скалы, череп — в небо, кровь — в море, волосы — в деревья, ресницы — в Мидгард, мозг — в облака. А сотворение Имира, в свою очередь, заключалось в том, что в него превратились ядовитые капли из рек Эливагар. Эти реки, следовательно, существовали и раньше, как и жилище мрака — Нифльхейм, источник Хвергельмир, зной Муспелльсхейма и бездна Гиннунгагап. А в [«Прорицании Вэльвы»](#) сотворение земли изображается так же, как поднятие ее богами из моря, сотворение небесных светил — как указание им их места и их назначения. Раз пространство существует только как конкретные куски, то изначальная пустота, т. е. пространство, абстрагированное от своего содержания, невозможно. Поэтому же невозможно и возникновение из ничего, т. е. сотворение.

Самое характерное для представлений о пространстве, отраженных в эддических мифах о сотворении мира, — то, что центральный образ в этих мифах — человекоподобный великан Имир, т. е. образ, максимально приближающийся к представлению о мире как целом: части мира — это куски его тела и, следовательно, он сам — это мир как целое. отождествление мира с человеческим телом — путь к осознанию мира как целого, а тем самым и максимальное приближение к осознанию непрерывности пространства. В то же время отождествление мира с человеческим телом — это отсутствие четкой противопоставленности сознания внешнему миру, человека — окружающей его природе, микрокосма — макрокосму.

Первозданный великан Имир дал начало не только частям мира, но и великанам: у Имира под мышкой возникли девочка и мальчик, и одна нога с другой зачала шестиглавого сына. Первозданный великан как целое, дающее начало частям мира, должен был, конечно, быть единым. Но размножение человекоподобного существа подразумевает два пола. Разрешение этого противоречия — двуполость Имира. Однако разрешением этого противоречия могло быть и бесполое размножение. Согласно «Младшей Эдде», корова Аудумла породила богов, вылизав их родоначальника Бури из соленого камня, покрытого инеем. Как Имир, она возникла из растаявшего инея, и она вскормила Имира. Таким образом, Аудумла, первозданная корова-великан, — это образ, по своей роли в развитии представления о мире как целом, аналогичен образу Имира.

Из эддических мифов, в которых говорится о небе, следует, что оно находится как бы в одной плоскости с землей, однако и не рядом с ней, так как, по-видимому, его середина — это и середина земли, а его окраина — это и окраина земли. Однако, судя по тому, что на небо ведет мост Биврёст, по которому въезжают асы, оно в то же время оказывается и над землей. Впрочем, в «Младшей Эдде» говорится, что есть еще второе и третье небо. Так что и о небе в эддических мифах нет представления как о чем-то едином и единственном.

Неединообразность пространства в эддических мифах проявляется в том, что когда в них

говорится о местонахождении какого-либо предмета, то обычно называется либо середина мира, либо его окраина. Однако локализация чего-либо в середине или на окраине мира — это в то же время и качественная, т. е. эмоционально оценочная характеристика: все благое пребывает в середине мира, а все злое — на его окраине.

В середине мира оказывается и Мидгард — жилище людей, и Асгард — жилище богов, и священное древо Иггдрасиль, поскольку ветви его простираются над всем миром. Тем самым оказывается, что либо у мира три середины, либо три объекта, чьи местонахождения, казалось бы, не могут совпадать, находятся в одном и том же месте. Хотя в эвклидовом пространстве такое местонахождение было бы невозможно, в мифологическом пространстве жилище людей, жилище богов и священное древо не могут находиться нигде, кроме как в середине мира.

В противоположность середине мира, его окраина — это местонахождение всего злого, страшного, враждебного людям. Поэтому окраина мира — это и море, которое опоясывает землю и в котором плавает ужасный змей Ёрмунганд, кусающий свой собственный хвост, и суша — обиталище великанов, Ётунхейм, и Утгард, царство Утгарда-Локи.

Однако Ётунхейм и Утгард — это не просто окраина, а окраина, расположенная на востоке. Местонахождением злого, страшного и враждебного людям бывает в эддических мифах либо восточная, либо северная окраина. Так, когда Тор отправляется в обиталище великанов, то обычно оно — на востоке. Когда настанет конец света, великан Хрюм будет наступать с востока. В мифе о Хрунгнире Тор возвращается из Ётунхейма с севера. Только о Сурте, существе, охраняющем жаркий Муспелльсхейм, говорится, что, когда настанет конец света, он будет наступать с юга. Страны света — это, таким образом, не просто направления, а некие существа, наделенные качественными характеристиками, или даже живые существа. Так, Сурт — это, очевидно, юг, осознанный как существо, которое своим огненным мечом сожжет мир. Когда боги создали небо из черепа Имира, они укрепили его над землей и под четырьмя углами посадили карликов, которых звали Восточный, Западный, Северный и Южный. Следовательно, и в этом случае страны света — это живые существа.

Представления о времени, отраженные в эддических мифах, не менее архаичны, чем представления о пространстве. Время в этих мифах сплошь и рядом прерывно, не бесконечно, не единообразно и обратимо. В эддических мифах есть даже материализованное время. Так, нить судьбы, которую прядут норны человеку при его рождении, или яблоки Идунн, которые отведывают боги, когда они начинают стариться, чтобы снова стать молодыми, — это, очевидно, материализованное время.

То, что время представлялось конечным, всего очевиднее в мифах о создании мира, поскольку создание мира было и созданием времени, т. е. его началом. Но трактовка времени в эддических мифах очень противоречива. С одной стороны, время оказывается циклическим чередованием его, так сказать, природных единиц — частей суток, фаз луны, лет и зим, и, следовательно, время трактуется как процесс непрерывный. С другой стороны, однако, возникновение такого чередования оказывается результатом деятельности богов — того, что они упорядочили небесные светила в пространстве или создали фазы луны, или того, что они дали названия природным единицам времени, и, следовательно, время трактуется как хотя и непрерывное, но не бесконечное, поскольку оно не существовало до тех пор, пока не было сотворено. В противоречии с этим в эддических мифах рассказывается и о том, что происходило в более давние времена, т. е. до сотворения времени. Но представление о времени как циклическом чередовании природных единиц проявляется в эддических мифах только в рассказах о сотворении времени. Вообще же время в эддических мифах никогда не абстрагировано от своего конкретного содержания и существует только постольку, поскольку совершаются какие-то события, т. е. что-то происходит с какими-то активными существами

— великанами, богами и т. п. Если же таких событий не происходит, то время не существует. Следовательно, оно все же представлялось прерывным.

Прерывность мифического времени всего отчетливее сказывается в том, что события, о которых рассказывается, следуют друг за другом только в той мере, в какой одно из них — непосредственный результат другого, вытекает из него, обусловлено им, но никогда не потому, что одно из них произошло в какой-то отрезок времени, предшествовавший тому, в течение которого произошло другое. Если между событиями, о которых рассказывается в двух разных мифах, нет явной причинно-следственной связи, то обычно неясно, в каком из этих двух мифов сообщается о более ранних событиях. Другими словами, события, о которых говорится в этих мифах, никак не локализованы во времени. Даже в том случае, когда содержание разных мифов — это события из жизни одного и того же персонажа, неясно, какова их последовательность.

Эддические мифы — это, как правило, куски из жизни главных мифических персонажей, причем куски, нечетко ориентированные относительно друг друга. Иначе говоря, жизнь мифического персонажа — это не движение от рождения к смерти, а нечто постоянное, устойчивое. В ней нет никакого развития. Магни, сын Тора, знаменит подвигом, который он совершил, когда ему было три года (он спихнул с Тора ногу великана Хрунгнира). Однако это было не его детским подвигом, а вообще его подвигом. Магни, таким образом, — всегда ребенок, как Один — всегда старик.

Если время конечно, прерывно и обратимо, то невозможны ни резкая противопоставленность прошедшего и будущего настоящему, ни их четкое разграничение. Вместе с тем, чем меньше выработалось понимание времени как абстрактного процесса, тем в большей мере время представляется таким же прочным, как пространство, тем в большей мере то, что удалено во времени от настоящего момента, представляется таким же реальным, как то, что удалено в пространстве. В силу этого мифическое прошлое, как и мифическое будущее, — это нечто, гораздо более реальное, чем прошлое в современном смысле этого слова. То, что в эддических мифах прошлое — это реальность, всего очевиднее в мифах о сотворении мира. Эти мифы переносят в эпоху, когда создавалось все то, что продолжает существовать.

Именно поэтому в этих мифах прошлое нечетко отграничено от настоящего, и это находит языковое выражение в беспорядочном чередовании глаголов в форме прошедшего времени с глаголами в форме настоящего времени в значении настоящего или даже в значении будущего. То, что будущее в эддических мифах — это реальность, всего очевиднее в мифе о конце мира. Ни в «Старшей», ни в «Младшей Эдде» рассказ о конце мира не отчленен от рассказа о том, что некогда произошло или искони существует, и это проявляется, в частности, в том, что в этих рассказах господствует глагол в форме настоящего времени.

Однако представление о будущем, проявляющееся в эддических мифах, очень противоречиво. В мифе о конце мира находят выражение и представление о времени как о чем-то конечном, и представление о его обратимости, или цикличности, т. е. своего рода бесконечности. С одной стороны, когда настанет конец мира, рухнут горы, расколется небо, боги погибнут в страшной схватке со своими противниками, которые при этом тоже погибнут, солнце померкнет, земля погрузится в море, звезды скроются с неба и огонь взвоет до него, пожирая все, т. е. погибнет весь мир. Но конец мира — это конец и времени, раз время не абстрагировано от своего конкретного содержания и существует, только поскольку существует это содержание. Однако, с другой стороны, после конца мира земля поднимется из моря, снова зеленая, орел полетит над ней ловить рыбу, незасеянные поля покроются всходами, некоторые из богов окажутся живыми, и человеческая чета, пережившая гибель мира, породит людей. Таким образом, мир возродится снова после его гибели, и, следовательно, время — не конечно, а обратимо или циклично. Биологическая основа представления об обратимости времени очевидна: чем теснее связь человека с

природой, чем меньше он выделяет себя из нее, тем в большей мере протекание времени должно восприниматься как регулярное чередование дня и ночи, зимы и лета, произрастания и увядания, рождения и смерти. Но представление об обратимости времени — это вместе с тем отсутствие четкого противопоставления прошлого и настоящего будущему. Возможно, однако, что в применении к истории мира обратимость времени — это своего рода бесконечность времени и, следовательно, известное приближение к пониманию времени как абстрактного процесса.

Противоречивость представлений о времени, отраженных в эддических мифах, проявляется также в трактовке временных рамок, в которых протекает жизнь главных мифических персонажей, т. е. богов. Все эти персонажи не существовали искони. Все они родились от кого-то. Таким образом, жизнь каждого из них имеет начало, как оно есть у времени, поскольку оно есть у мира. Но пока существует мир, а следовательно, и время, существуют и боги. И хотя они все же подвержены старению — даже Тор упал на одно колено, когда схватился со старухой Элли, т. е. со старостью, — благодаря яблокам Идунн, материализованному времени, могут противостоять старости. Таким образом, они как бы бессмертны. Только Бальдр умирает, да и то потому, что мера предосторожности, которая позволила бы ему противостоять смерти, не была принята (Фригг не взяла с побега омелы клятвы, что он не тронет Бальдра). Умирает и невольный убийца Бальдра — Хёд, которого убивает Вали, мстя за Бальдра. Однако, как окажется в конце мира, боги все же смертны. Не случайно конец мира называется «гибелью богов». И все же в противоречии с этим в конце мира погибают не все боги: Видар и Вали, Модри и Магни переживут его, а Бальдр и Хёд возродятся потом, как возродится и мир, а следовательно, и время. Таким образом, оказывается, что боги — и смертны и бессмертны, как время — и конечно и бесконечно.

Следуя традиции, восходящей еще к античности, когда, в силу утраты веры в богов как реальных лиц, полнокровные образы мифа стали понимать как символы (ведь понимание мифического персонажа как «бога войны» или «бога плодородия», или «богини мудрости», или «богини любви» и т. д. и т. п. — это его понимание как символа, а не как реального лица), многие исследователи эддической мифологии до сих пор толкуют полнокровные образы эддических мифов как символы то ли идей, то ли психологических состояний, то ли социальных статусов и т. п. Главные персонажи эддических мифов обычно называются «богами», причем слово «бог» употребляется в значении той тощей абстракции, которой стало значение этого слова в результате двухтысячелетнего господства монотеистической религии. Характерно, однако, что в языке «Старшей» и «Младшей Эдды» слова «бог» вообще нет (хотя есть слова со значением «боги»).

Эддические мифы до сих пор толкуются как сентиментальная картина борьбы «добрых» со «злыми». В действительности, однако, в этих мифах «добрых», в сущности, нет. Главные персонажи эддических мифов никогда не выступают как моральные идеалы или как установители или блюстители морали. Они действуют, как правило, не из этических, а из эгоистических побуждений. Если они мстят, то это месть не за нарушение морали, а за посягательство на их имущество или на них самих. Так, Тор (самый «добрый» из героев эддических мифов) чуть не убивает молотом отца Тьяльви и Рёсквы только за то, что его козел охромел (Тьяльви был причиной этой хромоты невольно); великана Трюма он сокрушает за то, что тот посягнул на его молот; великана Хрунгнира — за то, что тот похвалялся потопить Асгард и погубить богов (но не сделал этого); мастера, который брался построить стены Асгарда, — за то, что тот хотел завладеть Фрейей, солнцем и луной (но не завладел ими); великана Гейррёда и его дочерей — из самозащиты; змея Ёрмунганда — тоже из самозащиты. Правда, сражения Тора с великанами объективно оказываются благом, но нигде не говорится, что Тор сражается с ними потому, что это благо, а не потому, что великаны посягали на то, что Тор не хотел им уступить, или просто потому, что ему хотелось

применить свои силы.

В еще меньшей степени можно усмотреть какие-либо этические мотивы в поведении Одина. Он помогает героям одерживать победы вовсе не потому, что он поборник добра и справедливости, но потому, что вообще любит, когда сражаются, и нередко сам убивает тех, кому он раньше помогал. Его решения, кому должна достаться победа, заведомо несправедливы, и он помогает героям побеждать скорее хитростью, чем силой. Сам не любит сражаться. С волком Фенриром, который в конце мира должен его проглотить, он сражается из самозащиты. То, что он добыл мед поэзии, объективно благо, но побуждением Одина явно было просто желание похитить чужое сокровище. При этом Один устраивает так, что девять косцов перерезают друг другу шеи, и соблазняет дочь великана, у которого хранится мед. И то и другое он совершает совсем не потому, что в этом была какая-то необходимость, но просто он любит сеять раздор, а также соблазнять девушек или чужих жен и потом похвалиться своими победами. Не случайно Одину приписывается собрание правил житейской мудрости (строфы 1–95, 103 и 112–137 [«Речей Высокогого»](#)), в которых он советует, в частности, платить обманом за обман, обольщать женщин лестью и подарками, никому не доверять и т. п.

Но если Тор и Один совсем не такие уж «добрые», то Локи (самый «злой» из персонажей эддических мифов), в сущности, не такой уж злой. У него, правда, есть на совести несколько злых дел: он отрезал волосы у Сив, жены Тора; он заманил Идунн к великану Тьяцци и тем оставил богов без омолаживающих яблок; он заманил Тора к великану Гейррёду; он сделал так, что Хёд убил Бальдра, и помешал вернуть Бальдра из Хель. Но Локи совершал свои злые дела не со зла, по-видимому, а иногда из любопытства, иногда из трусости или даже просто из самозащиты (например, когда он заманил Идунн к Тьяцци или Тора к Гейррёду). Вместе с тем Локи сделал ряд добрых дел: заставил карликов изготовить золотые волосы для Сив, корабль Скидбладнир для Фрейра, копьё Гунгнир для Одина; вернул Идунн с ее омолаживающими яблоками асам; помог Тору вернуть себе молот от великана Трюма; помешал мастеру, который взялся построить стены Асгарда, закончить свою работу в срок и тем спас Фрейю, солнце и луну. Так что свирепое наказание, которому асы подвергли его (он должен до конца света сидеть под змеей, чей яд все время капает ему на лицо), свидетельствует скорее о жестокости асов, чем об их справедливости.

В некоторых мифологических песнях «Эдды» есть комизм. Это, однако, комизм очень архаический. Песни эти смешили, как в наши дни смешит клоунада в цирке. Так, [«Песнь о Трюме»](#) смешила тем, что главный персонаж в ней — мужчина, переодетый в женское платье, а [«Песнь о Харбарде»](#) и [«Перебранка Локи»](#) смешили тем, что их персонажи состязаются в поношении друг друга (у некоторых народов до сих пор сохранился обычай состязаний в поношении, и такие состязания — увеселительные, праздничные действия). Назначение таких песней состояло в том, чтобы смешить, а не в том, чтобы осмеивать кого-нибудь, поскольку осмеяние стало одной из функций литературы только с возникновением осознанного авторства (см. [ниже](#)).

Есть одно исключение из того общего правила, что герои эддических мифов — не моральные идеалы. Это исключение — Бальдр. Однако в противоположность другим мифическим героям (которые проявляют себя в своих делах) Бальдр проявляет себя только в том, что умирает. Единственный миф о нем — это знаменитый рассказ о его смерти в «Младшей Эдде». Не случайно исконность Бальдра как персонажа эддических мифов издавна вызывала сомнение. Своей идеальностью он больше похож на эпического героя, чем на мифического. Не случайно в мифе о Бальдре связь между событиями не такая, как обычно в мифах, а такая, как в героических сказаниях. В мифах всякое событие вытекает, как правило, не из всего предшествующего, а только из того, что непосредственно происходит перед данным событием. Отсюда характерное для мифа развитие действия: резкие повороты, неожиданные

превращения, нанизывание событий, непредсказуемых из предшествующего. Такое развитие действий может иллюстрировать, например, миф о меде поэзии. Большая часть событий, и в частности все убийства — убийство Квасира карликами Фьяларом и Галаром, убийство ими великана Гиллинга и его жены, убийство девяти косцов Одним, никак не предопределено тем, что предшествовало этим убийствам. Между тем в героических сказаниях события, как правило, предопределены тем, что герою было суждено при его рождении, т. е. его судьбой, и тем, что всякий герой должен выполнить, т. е. героическим долгом. Такая предопределенность событий есть и в мифе о смерти Бальдра. Сны Бальдра, предвещавшие опасность для его жизни, предопределили и все последующее: и то, что Фригг не взяла клятвы с побега омелы, и то, что Локи сумел этим воспользоваться, и то, что Бальдр был сражен побегом омелы, и то, что не удалось вернуть Бальдра из Хель.

В то время как происхождение эддических мифов теряется в глубине веков, происхождение героических сказаний, представленных в эддической поэзии, как правило, поддается установлению. Скандинавского происхождения, по-видимому, только сказание о Хельги (представленное в песнях о Хельги). Большинство же героических сказаний в эддической поэзии — южногерманского происхождения. Однако историческая основа сказаний далеко не всегда ясна. В тех случаях, когда она прощупывается, ею оказываются события не древнее IV–V вв. н. э. Так, установлено, что историческая основа сказания о гибели Гуннара и Хёгни (представленного в [«Песни об Атли»](#) и [«Речах Атли»](#)) — это разрушение гуннами бургундского королевства на Рейне в 436 г., когда погиб «вместе со своим народом и родичами» бургундский король Гундихарий (т. е. Гуннар), и смерть вождя гуннов Аттилы (т. е. Атли) в 453 г. на ложе его жены Ильдико (уменьшительное от Хильд, откуда — немецкое Кримхильда, в исландском замененное на Гудрун), а историческая основа сказания о Хамдире и Сёрли (представленного в [«Речах Хамдира»](#)) — это покушение на остготского короля Эрманариха (т. е. Ёрмунрекка) братьев Саруса и Аммиуса (т. е. Хамдира и Сёрли), мстивших за свою сестру Сунильду (т. е. Сванхильд), которую Эрманарих велел привязать к хвостам коней и разорвать на части, и его самоубийство в 375 г., когда его царство было разрушено гуннами.

Хотя историческая основа других героических сказаний, представленных в эддической поэзии, не ясна или спорна, она, по-видимому, все же всегда была. Правда, факты действительности, которые послужили основой сказания, бытуя в устной традиции как содержание песни, могли быть преобразованы теми, кто исполнял песнь, настолько радикально, что от этих фактов не оставалось ничего, кроме некоторого элементарного трагического конфликта, т. е. до полной неузнаваемости. Так что героическое сказание — это, в сущности, вымысел. Однако, поскольку преобразование фактов действительности, которое имело место в устной традиции, не было осознанным, сказание все же считалось былью. Но именно в силу этого героические сказания были шире по своей функции, чем литература: они были также историей.

На историю отдельных героических сказаний, представленных в «Старшей Эдде», проливает некоторый свет то, что в ряде случаев эти сказания — также сюжеты некоторых других произведений. Краткий прозаический пересказ нескольких героических песней Эдды есть в «Младшей Эдде». [«Сага о Вельсунгах»](#) (см. [ниже](#)) представляет собой прозаический пересказ сборника героических песней, совершенно аналогичного «Старшей Эдде». В «Саге о Тидреке» (см. [ниже](#)) пересказываются ниже- и верхненемецкие песни на сюжеты, представленные в «Старшей Эдде». Немецкая «Песнь о Нибелунгах» представляет собой стихотворный рыцарский роман, в котором трактуются сказания о Сигурде (по-немецки он — Зигфрид) и о гибели Гуннара и Хёгни (по-немецки они — Гунтер и Хаген). Сказание о Сигурде трактуется также в средневековых балладах — датских, фарерских, немецких, в одной немецкой народной книге XVII в. и в некоторых других произведениях. Латинский

пересказ ряда героических сказаний, в частности сказаний о Хельги, есть в «Деяниях датчан» Саксона Грамматика (см. [ниже](#)). Наконец, в самой «Старшей Эдде» в ряде случаев разные песни представляют собой разные трактовки того же самого сказания. Так, одинаковы по сюжету [«Песнь об Атли»](#) и [«Речи Атли»](#), кое в чем совпадают разные песни о Хельги и т. д.

Сравнение произведений, в которых представлено одно и то же героическое сказание, в ряде случаев позволяет проследить, как развивалось сказание в разных обществах. Так, в песнях «Эдды», произведениях, возникших в дофеодалном исландском обществе, Гудрун мстит своему мужу Атли за то, что он убил ее братьев Гуннара и Хёгни (мораль родового общества — братья ближе мужа), тогда как в «Песни о Нибелунгах» Кримхильда (= Гудрун) мстит, наоборот, своим братьям за то, что они убили ее мужа Зигфрида (мораль феодального общества — муж ближе братьев). Характерно также, что в скандинавских вариантах сказания о Сигурде появился мифологический момент (Один в ряде случаев вмешивается в действие), которого не было в южногерманских вариантах сказания.

Представление о мире, которое господствует в героических песнях «Эдды», совершенно не похоже на то, которое характерно для ее мифологических песней. В героических песнях у мира нет середины, а у стран света — качественной характеристики. В этих песнях юг — это страны, расположенные к югу от Скандинавии. Местности, называемые в этих песнях, хотя и не всегда поддаются отождествлению, но это явно местности, принимавшиеся за скандинавские или близкие к Скандинавии. Нередко это названия целых стран (Дания, Норвегия, Швеция, Страна Франков, Страна Гуннов).

Время в героических песнях «Эдды» тоже не то, что в ее мифологических песнях. Правда, и в героических песнях время тоже не абстрагировано от своего конкретного содержания, существует, только поскольку происходят какие-то события (в героической поэзии эти события — подвиги героев, т. е. то, что образует вершинные моменты в их жизни) и перестает существовать в промежутках между этими событиями. Отсюда, в частности, — отрывочность и скачкообразность повествования в героических песнях. Однако в отличие от мифологических песней героические песни обнаруживают явную тенденцию к тому, чтобы события, о которых в них рассказывается, вытянулись в одну цепочку в пределах жизни героя, а жизнь героя включилась бы в генеалогическую цепочку рода, к которому герой принадлежит.

Сигурду, главному герою героических песней, посвящено их несколько. Однако ни в одной из них не остается неясной последовательность событий его жизни (хотя некоторые из этих событий в разных песнях по-разному толкуются), а в [«Пророчестве Грипира»](#) представлена вся цепь событий его жизни в строгой последовательности. Поэтому, хотя в характере Сигурда (как и в характере других персонажей героических песней) невозможно усмотреть какого-либо развития (и в этом отношении персонажи героических песней аналогичны персонажам мифов), все же его жизнь — это вполне определенный отрезок времени, и она — развитие от рождения к смерти. Вместе с тем Сигурд и все другие основные персонажи героических песней включены в одну генеалогическую цепочку. Хельги, убийца Хундинга, — сын Сигмунда, сына Вельсунга, но и Сигурд — сын Сигмунда, а Гудрун — жена Сигурда, Гуннар и Хёгни — братья Гудрун, Брюнхильд — жена Гуннара, Атли — второй муж Гудрун, Хамдир и Сёрли — сыновья Гудрун. Тем самым песни, основные герои которых Хельги, Сигурд, Гудрун, Брюнхильд, Атли и Хамдир, оказалось возможным расположить в согласии с последовательностью событий, о которых в них рассказывается.

Таким образом, сущность эпического времени, как оно представлено в героических песнях «Эдды», заключается в том, что события (которые сами по себе, как и события в мифах, — только куски времени) как бы эшелонируются в прошлое. На прошлое как бы накладывается сетка, которая придает ему глубину, хотя ячейки этой сетки не абстрактные единицы времени

— месяцы, годы, века, — а звенья генеалогической цепи, т. е. человеческие жизни, куски времени, наполненные конкретным содержанием.

В противоположность мифическим эпические герои (т. е. герои героических песней) — это, как правило, фигуры идеальные. Таковы Хельги, Сигурд, Гуннар и Хёгни, Хамдир и Сёрли. Все они идеальные воины, все они наделены силой и храбростью в самой высокой степени, все они жаждут подвигов и не уклоняются, даже если знают, что, совершая их, погибнут. Все они неукоснительно выполняют свой долг и всегда бесстрашны перед лицом смерти.

Но проявление силы и храбрости, многочисленные победы над врагами — всего лишь внешние атрибуты героизма и необязательны в сказании о герое. Поэтому героем сказания может быть и женщина. Сущность героизма — в безграничной силе духа, в победе человека над самим собой, в свершении им чего-то трагического для него самого, часто такого, что ведет его к гибели. Поэтому героическое сказание — это, как правило, не панегирик, а трагедия, его сущность — горе и гибель.

Герой или героиня одерживают победу над собой во имя того, что представлялось высшим долгом, а именно для поддержания чести рода или героической чести вообще. А поддержание чести заключалось прежде всего в мести. Убийство из мести было делом не зазорным, но, наоборот, наиболее славным. Ради мести человек шел на все. Мечь была высшим долгом, для выполнения которого следовало подавить в себе и страх смерти, и любовь, и материнское чувство. Так, Хамдир и Сёрли идут на смерть, чтобы отомстить за свою сестру Сванхильд; Брюнхильд добивается смерти Сигурда, которого она любит, чтобы отомстить за свою оскорбленную героическую честь; Гудрун убивает своего мужа Атли и своих сыновей от него, чтобы отомстить за своих братьев Гуннара и Хёгни.

Хотя конкретное историческое лицо, послужившее прообразом эпического героя, не всегда удастся установить (так, оно установлено для Гуннара, Атли, Хамдира и Сёрли, но не для Хельги и Сигурда), такой реальный прообраз существовал или во всяком случае мог существовать у всякого эпического героя (предположение, что прообраз эпического героя — это мифический герой, лучше всего тем и опровергается, что эпические герои — это идеализированные образы, а мифические — нет). Между тем существование реального прообраза у мифического героя совершенно невероятно, и в отношении героев эдических мифов оно никогда никем и не предполагалось. Мифический герой — это, конечно, целиком продукт фантазии, т. е. творческого обобщения действительности. Несомненно, однако, что мифический и эпический герои — это последовательные стадии в развитии представления о личности. Таким образом, конкретный образ личности, не имеющий прообразом конкретного лица, уступает место идеальному образу личности, имеющему прообразом конкретное лицо. Другими словами, реалистическое изображение личности уступает место ее идеализации. Но тождествен ли мифический реализм реализму Нового времени? Не есть ли он какая-то более ранняя ступень в истории соотношения частного и общего в представлении о личности? Если в литературе Нового времени реалистические образы личности — это типы, т. е. обобщения, осознаваемые как обобщения, то реалистические образы личности в мифе — это обобщения, не осознававшиеся как обобщения, т. е. не типы, а единичные личности (боги). Нечто аналогичное такому обобщению представляет собой совпадение особи с видом, которое, если верить этнографам, имеет место в восприятии дикарем-охотником дикого зверя. В эдических мифах звери, трактуемые как единичные личности, а также карлики и тому подобные существа, трактуемые как коллективные личности, — это, по-видимому, тоже такие примитивные обобщения.

Мифический и эпический герои — две последовательные ступени в развитии представления о личности. Это следует, в частности, из того, что в изображении эпического героя дает о себе знать концепция романической любви, т. е. идеализация и сентиментализация

личностного полового чувства. Элементы концепции романической любви есть во [«Второй песни о Хельги»](#) (свидание Сигрун с мертвым Хельги), в песнях, в которых на первом плане страдания Гудрун и Брюнхильд по Сигурду (т. е. в [«Первой песни о Гудрун»](#) и в [«Краткой песни о Сигурде»](#)) и всего больше в [«Плаче Одрун»](#). Между тем в мифологических песнях нет следов романической любви, но есть следы трактовки сексуального момента, отражающей ступень становления личности, более архаичную, чем та, которую отражает романическая концепция, а именно тот культ сексуальной силы, т. е. силы надличной, который яснее всего проглядывает, например, в [«Песни о Харбарде»](#) (слова Одина о себе) или в [«Перебранке Локи»](#) (слова Локи о Фрейе). Эту трактовку Одина и Фрейи толковали иногда как сатиру на языческих богов. Не исключено, действительно, что в эддических песнях нашла какое-то отражение христианская идеология, т. е. идеология, с точки зрения которой культ сексуальной силы, проглядывающий в эддических мифах, — мерзость и разврат.

\* \* \*

О том, как создавалась эддическая поэзия, в древнеисландской литературе нигде ничего не говорится. Ни об одном эддическом произведении не известно, кто его сочинил, а следовательно, и когда оно было сочинено. Между тем о том, как создавалась скальдическая поэзия (о которой будет речь в следующей главе), в древнеисландской литературе сохранилась масса сведений. Как правило, о каждом скальдическом произведении известно, кто его сочинил, а следовательно, и когда оно было сочинено. Уже само это различие дает основание полагать, что эддическая поэзия создавалась не так, как скальдическая.

Скальдическое творчество всегда подразумевает сознательный творческий вклад, правда, не в содержание произведения, а только в его форму, и прежде всего в словесное наполнение кеннинга (подробнее о скальдическом кеннинге см. [ниже](#)). Естественно поэтому, что тот, кто сочинял скальдическое произведение, сознавал, что он его сочинитель. Сохранение имени сочинителя в традиции — очевидное следствие этого. Но такое осознанное авторство, даже в бесписьменные времена, неизбежно должно было иметь своим результатом также и фиксированность текста произведения, т. е. его точное воспроизведение, как при его устном исполнении, так и при его записи.

Эддическое творчество явно не подразумевает какого-либо сознательного творческого вклада: содержанием эддического произведения были всегда мифологические или героические сказания, словесное выражение в эддическом произведении тоже не было результатом стремления к новому и индивидуальному, о чем прежде всего свидетельствует характер эддических кеннингов (см. [выше](#)). Поэтому тот, кто сочинял эддическое произведение, должен был считать, что он только воспроизводит древнюю традицию. То, что о сочинении эддических произведений никогда не сохранялось никаких сведений, — очевидное следствие этого. Но такое неосознанное авторство должно было иметь своим результатом текучесть текста, его нефиксированность, о чем и свидетельствует наличие вариантов у эддических произведений, сохранившихся в разных записях.

В устной традиции (а общепризнано, что все эддические песни бытовали до записи в устной традиции) всякое произведение существует, только поскольку оно исполняется. Но отсутствие фиксированного текста должно было иметь своим последствием неотличимость исполнения произведения от его сочинения или, что, в сущности, то же самое, — неотличимость произведения на определенный сюжет от самого этого сюжета. Тот, кто исполнял эддическое произведение, должен был считать себя только его исполнителем, а само произведение — только воспроизведением определенного сюжета, хотя фактически, в силу отсутствия фиксированного текста, каждое исполнение могло быть его пересочинением или сочинением заново, и конечно, в силу этого в эддическом произведении мог быть широко представлен неосознанный художественный вымысел. Частным случаем могло быть и более

или менее точное воспроизведение другого исполнения того же произведения. И хотя такое творчество исключало сознательное стремление к новому и индивидуальному, сознательное нарушение традиции, оно несомненно требовало большого мастерства — владения огромным традиционным материалом и умения его использовать, мастерства тем более высокого, чем оно было менее заметно самому мастеру.

С того момента как эддическое произведение было записано, оно превращалось в нечто, радикально отличное от того, чем было раньше, или даже противоположное ему: оно становилось фиксированным текстом. Исследователь эддических произведений имеет дело только с записью, т. е. только с фиксированными текстами. У него поэтому, естественно, складывается представление, что эти произведения и раньше, в устной традиции, были фиксированными текстами и что, следовательно, у этих произведений были такие же авторы, какие обычно бывают у литературных произведений с фиксированным текстом, и что можно установить если не имена этих авторов, то, по меньшей мере, когда ими были сочинены данные произведения. Отсюда бесчисленные попытки установить, когда были сочинены те или иные эддические произведения, попытки, поражающие как размахом, изобретательностью и количеством затраченного труда, так и абсолютной бесплодностью. Правда, нередко допускалось, с одной стороны, что у первоначального фиксированного текста были источники (более старые песни), а с другой стороны, что этот первоначальный текст «подновлялся» или «портился», «расщеплялся на варианты» и т. д. Однако все эти допущения все равно предполагают существование первоначального фиксированного текста, но только где-то в более древние времена, т. е. игнорируют основное, что отличает эддическую поэзию от скальдической — текучесть текста в устной традиции, его нефиксированность. Эта текучесть текста в устной традиции исключает, конечно, какую бы то ни было возможность проникнуть, так сказать, «за запись». Ведь если каждое исполнение произведения было потенциально его сочинением заново, то и его запись — а она, очевидно, тоже подразумевает какое-то исполнение произведения — могла быть его сочинением.

До 70-х гг. прошлого века в науке господствовало романтическое понимание эддической поэзии как непосредственного выражения «народной души». Было принято считать, что поскольку песни «Эдды» — это безличное творчество, отражающее язычество, они должны быть древнее поэзии личной, т. е. поэзии скальдической, и относиться к глубочайшей языческой древности. Песни «Эдды» датировались поэтому примерно V–VIII вв., т. е. эпохой, предшествовавшей и заселению Исландии, и выделению отдельных скандинавских народностей. В 70-х годах прошлого века наступила реакция против романтического понимания эддической поэзии. На смену ему пришло ее позитивистское понимание как поэзии не «народной», а «искусственной». Такое понимание эддических песней влекло за собой убеждение в том, что их сочинение можно датировать, и в течение последних ста лет изучение «Эдды» сводилось поэтому в основном к попыткам их датировать.

Господствующим стало представление, что эти песни не древнее начала эпохи викингов. Это представление господствует в науке и до сих пор, хотя в последние десятилетия некоторые ученые допускали возможность большей древности отдельных песней (до VI в.). Когда именно в промежутке между IX и XIII вв. возникли эддические песни, продолжает оставаться спорным, хотя некоторым ученым казалось, что им удалось установить древность той или иной песни с точностью до одного десятилетия. Некоторым ученым казалось также, что им удалось установить автора той или иной песни. Так, А. Бугге считал скальда Арнора Тордарсона автором [«Первой песни о Хельги Убийце Хундинга»](#), а Ф. Генцмер — скальда Торбьёрна Хорнклови автором [«Песни об Атли»](#). В отношении отдельных песней (например, [«Речей Хамдира»](#) или [«Песни о Риге»](#)) колебания в датировке достигали трех-четырёх веков.

Поскольку казалось возможным определить дату сочинения песней, то возможным казалось

и установить, где они были сочинены. Если они появились до конца IX в., т. е. до заселения Исландии, то, следовательно, были сочинены не в Исландии. Но они могли быть занесены в Исландию и после ее заселения, ведь язык в Исландии и Норвегии был еще и в XIII в. почти одинаков, а до IX в. он был почти одинаков по всей Скандинавии. Высказывались разные мнения: одни считали, что родина всех песней «Эдды» — Исландия, другие, — что большинство их появилось в Норвегии, третьи, — что они были сочинены в норвежских колониях на Британских островах. Аналогичные колебания имели место и в отношении отдельных песней. Так, относительно [«Речей Атли»](#) предполагали, что эта песнь была сочинена в Гренландии, и что она была сочинена в Исландии, и что она была сочинена в Норвегии, а относительно [«Песни о Риге»](#) предполагали, что она была сочинена в Исландии, и что она была сочинена в Дании, и что она была сочинена в Норвегии, и что она была сочинена на Британских островах.

Выдвигались самые различные критерии древности эддических песней. Все эти критерии, однако, основаны на допущении, что сочинение эддической песни было якобы созданием фиксированного текста, который потом хранился в устной традиции вплоть до того, как был записан. Поскольку это допущение, как было показано выше, несостоятельно, то несостоятельны и все основанные на нем критерии. Впрочем, большинство из этих критериев несостоятельно даже и в том случае, если бы допущение, на котором они основаны, было оправданным.

Так, в последней четверти прошлого века господствовало представление, что законы звуковых изменений могут дать абсолютный критерий древности песней «Эдды». Сложилось представление, что ни одна из этих песней не может быть древнее редукции безударных гласных в скандинавских языках, т. е. начала IX в. (так тогда датировали это звуковое изменение). Считалось, что в строках этих песней оказалось бы слишком много слогов, если бы в них были подставлены формы, существовавшие до редукции безударных гласных. Другими словами, метрическая форма песней, как полагали, свидетельствует о том, что они возникли после редукции безударных гласных. Однако были найдены рунические надписи, которые поколебали датировку редукции безударных гласных. Выяснилось, что она могла произойти задолго до IX в. Вместе с тем очевидным стало, что в аллитерационном стихе раньше вполне могло быть большее число слогов (ср., например, [стихотворные строки в надписи на золотом роге](#)).

Поскольку время сочинения подавляющего большинства скальдических произведений точно известно, многие считали возможным датировать песни «Эдды» на основании словесных совпадений между отдельными эддическими песнями и скальдическими произведениями. Например, в произведении скальда Арнора Тордарсона, сочиненном около 1065 г., есть словесное совпадение с [«Прорицанием Вэльвы»](#). Это толковалось так, что Арнор испытал влияние этой песни, и, следовательно, она Древнее 1065 г. В произведении Гисля Иллюгасона, сочиненном в начале XII в., есть словесное совпадение с [«Первой песнью о Хельги Убийце Хундинга»](#). Это толковалось так, что последняя была сочинена не позднее 1100 г. Возможны, однако, и совсем другие объяснения: в эддическую песнь это выражение попало из скальдического произведения или и в эддическую песнь, и в скальдическое произведение оно попало из какого-то третьего, несохранившегося произведения. Если, однако, эддические песни не были фиксированными текстами, то тогда из словесных совпадений между эддическими и скальдическими произведениями вообще никакого вывода делать нельзя. Большая или меньшая древность песни определялась также и на основании совпадения между двумя эддическими песнями, поскольку такое совпадение принималось за результат заимствования, и таким образом открывалась возможность для того, чтобы считать одну из таких песней более оригинальной, т. е. более древней, а другую — менее оригинальной, т. е. менее древней (представление, что менее древнее — это вместе с тем

неприменно менее оригинальное и менее совершенное, всегда было широко распространено среди исследователей древней литературы).

Некоторым исследователям критерием древности песни казалась форма сюжета. Дело в том, что, как видно из сравнения песней «Эдды» с немецкими эпическими произведениями, одни персонажи или мотивы в сказаниях возникли позднее, чем другие. Так, поздним персонажем считается Херкья (наложница Атли) в [«Третьей песни о Гудрун»](#), а поздним мотивом — сожжение дворца в [«Песни об Атли»](#). Но такие поздние моменты удается установить только в редких случаях, и наличие позднего момента в содержании песни может и не означать, что песнь в целом — поздняя.

К датировке песней «Эдды» применяли также культурно-исторический критерий, т. е. пытались найти в ней отражение «мировоззрения эпохи» и таким образом определить, была ли данная песнь сочинена до введения христианства в Исландии, т. е. до 1000 г., или после него. Однако к каким-либо убедительным результатам этим путем никогда не удавалось прийти. Трактовка языческих богов в мифологических песнях может быть очень различно истолкована. В частности, в так называемых «песнях-перебранках» ([«Песни о Харбарде»](#) и [«Перебранке Локи»](#)) она может быть истолкована по меньшей мере трояко: как фамильярное отношение верующего язычника к языческим богам и его поклонение тому, что с христианской точки зрения — мерзость и разврат; как отсутствие какой-либо религиозной тенденции, т. е. чисто антикварный интерес к языческой древности; как осмеяние языческих богов и пренебрежение к ним верующего христианина. Кроме того, с одной стороны, христианские элементы могли проникнуть в языческие сказания еще до христианизации Исландии (христиане были в Исландии с самого ее заселения) и даже до заселения Исландии (германские племена сталкивались с христианством с первых веков его существования), с другой стороны, и в христианскую эпоху, т. е. после того как христианство стало в Исландии официальной религией, там могли возникать произведения, в которых не было никаких следов христианства.

В последнее время многие исследователи считали сходство эддической песни с балладой, жанром, который распространился по Скандинавии и многим другим европейским странам в Средние века, признаком позднего возникновения данной песни. Стилистическое сходство с балладами обнаруживают, например, в [«Песни о Грюме»](#) и на этом основании считают ее «поздней». Однако любопытно, что те самые признаки, которые сближают эту песнь с балладами (стилистическая простота, обилие повторов и трафаретных формул, чисто повествовательный характер), раньше считались признаками ее большой древности, и некоторые исследователи утверждали даже, что она — древнейшая в «Старшей Эдде».

На основании тех или иных языковых или метрических сходств с произведениями, представленными вне Исландии, некоторые ученые утверждали, что песни «Эдды» — это переводы этих произведений. Так, на основании стилистического сходства некоторых героических песней «Эдды» с балладами немецкий ученый В. Мор утверждал, что эти песни переведены с датских и в конечном счете нижненемецких баллад. А другой немецкий ученый, Х. Кун, на основании ритмического сходства героических песней «Эдды» на сюжеты из южногерманских сказаний с немецкой аллитерационной поэзией (от которой почти ничего не сохранилось!), утверждал, что эти песни — переводы с немецких (не сохранившихся!) оригиналов, проникших якобы в Скандинавию в IX и в XII вв. вместе с самими южногерманскими сказаниями.

Тенденция к тому, чтобы тем или иным путем урезать долю Исландии в создании эддической поэзии в пользу южногерманского, т. е. в первую очередь — немецкого творчества, не раз давала о себе знать в немецкой науке. Впрочем, и скандинавские исследователи эддических песней бывали подчас не свободны от националистской тенденции. Немецкие ученые

стремились перетянуть песни «Эдды» к себе в Германию, преувеличивая общегерманское в них, между тем датские и шведские ученые стремились перетянуть их на юг или восток Скандинавии, преувеличивая общескандинавское в них, а норвежские ученые преувеличивали специфически норвежское в них.

К датировке песней «Эдды» применяли и данные археологии. Шведский археолог Б. Нерман датировал эти песни по предметам, упоминаемым в них и известным по археологическим находкам: мечам с кольцом в рукояти, стеклянным кубкам, щитам с золотым ободом и т. п. Так, например, поскольку мечи с кольцом в рукояти не встречаются в скандинавских археологических находках позднее 700 г., Нерман утверждал, что песнь, в которой упоминается такой меч, должна быть древнее 700 г. При такой датировке песнь оказывается уже не исландской, а скандинавской и, может быть, даже шведской. Но такие датировки, естественно, никого не убедили: очевидно, что упоминаемые в песни предметы могут быть поэтической традицией, не менее древней, чем сами сказания. Вместе с тем древние предметы могут упоминаться в произведениях, совсем не древних. То же можно сказать и о чертах быта, права или социального строя, отраженных в песни. Память о них может храниться в поэтической традиции в течение многих веков.

Для определения древности эддических песней использовался также типологический критерий. Швейцарец Андреас Хойслер сыграл наибольшую роль в его разработке. Развивая мысль английского ученого В. П. Кера, Хойслер утверждал, что в развитии героической поэзии более архаическая ступень — «песнь», краткое повествовательное произведение, исчерпывающее свой сюжет и предназначенное для устного исполнения, а более поздняя ступень — «эпопея» (также «эпическая поэма», «книжный эпос» или просто «эпос»), пространное повествование, возникшее из отдельной героической песни путем ее стилистического разбухания и уже предназначенное не для устного исполнения, а для чтения. Теория Хойслера стала общепринятой.

У ряда народов, например греков, персов, французов, героическая поэзия сохранилась только в форме эпоей. Из германских народов у немцев и англичан она тоже дошла до нас только в форме эпоей (если не считать фрагментов героических песней), у датчан — только в латинских пересказах песней, и лишь у исландцев героическая поэзия богата и разнообразно представлена песнями.

По-видимому, однако, превращение песни в эпопею — не обязательный путь развития героической поэзии. У некоторых народов героическая поэзия — например, записанные уже в новое время сербские юнацкие песни или русские былины — оставались песнями в продолжение многих веков и не превращались в эпопеи. В этом случае они, правда, обычно подвергались той или иной циклизации, т. е. концентрации повествования вокруг личности легендарного правителя или героя, его предков и потомков. Впрочем, такая циклизация налицо и в героических песнях «Старшей Эдды». Все они связаны в одно целое тем, что их главные персонажи причислены к роду Вэльсунгов, самым прославленным представителем которого был Сигурд, или роду Гьёкунгов, с которыми Сигурд породнился своим браком с Гудрун.

Считая песнь более архаичным видом героической поэзии, чем эпопею, Хойслер устанавливает в то же время среди героических песней более архаичные и менее архаичные. Для древнейшего типа песни, по Хойслеру, характерны небольшой объем и ограниченное число персонажей и сцен. Повествование чередуется в такой песни с речами героев — диалогами, обращениями и краткими монологами, — причем речи эти тоже участвуют в развитии действия, которое идет скачками, от одной важной, «вершинной» сцены к другой, с опущением промежуточных событий, так что в песни часто оказывается мало связи. К этому древнейшему типу — Хойслер называл его «двусторонней повествовательной песней» —

принадлежат [«Речи Хамдира»](#), [«Песнь о Вёлунде»](#), [«Песнь об Атли»](#), [«Песнь о Хлёде»](#). Этот тип Хойслер считал общегерманским. К менее архаическому типу принадлежат, по Хойслеру, «односторонние повествовательные песни». В них действие раскрывается исключительно в речах персонажей, повествовательных стихов нет совсем. К этому типу относятся [«Речи Регина»](#), [«Речи Фафнира»](#), заключительная часть [«Второй песни о Хельги Убийце Хундинга»](#). Следующий тип представляет собой приближение к эпической широте, к «книжному эпосу». Этот тип — промежуточное звено между песней и эпопеей. По сравнению с предыдущим в этом типе больше персонажей и сцен, темп действия замедлен за счет описаний и статичных медитативных речей. К этому типу принадлежат [«Краткая песнь о Сигурде»](#) и [«Речи Атли»](#). Наконец, последний тип — «героическая элегия». В этих песнях действия нет совсем. Его вытеснила ситуация. События подразумеваются известными. Основное содержание таких песней — переживание героини (не героя!). Ее переживания раскрываются в лирическом монологе, в котором большую роль играют воспоминания, элегический обзор прошлого. В наиболее чистом виде этот тип представлен в [«Первой песни о Гудрун»](#), [«Подстрекательстве Гудрун»](#), [«Поездке Брюнхильд в Хель»](#) и [«Плаче Оддрун»](#). Этот тип Хойслер считал специфически исландским.

Отнесение героических элегий к наиболее позднему типу стало общепринятым. В других отношениях классификация Хойслера оспаривается. Тип «односторонней повествовательной песни» характеризуется признаками настолько внешними, что по ним едва ли можно судить о его большей или меньшей древности. Признаки предшествующего типа — «двусторонней повествовательной песни» — тоже едва ли позволяют судить о его древности. Ведь эти признаки характерны и для средневековых баллад — произведений, которые по своим внутренним признакам резко отличаются от героической поэзии вообще. Оспаривается также классификация мифологических песней, предложенная Хойслером. К наиболее позднему типу мифологических песней он относил «ученую поэзию», т. е. песни, характеризующиеся обилием мифологических и прочих имен. Однако другие исследователи, наоборот, считают такие песни, как [«Речи Вафтруднира»](#) или [«Речи Гримнира»](#) (а их содержание — это различные сведения по мифологии) наиболее архаичным типом.

Так или иначе очевидно, что датировке отдельных эддических песней типологический критерий не мог бы помочь, даже если бы такая датировка была возможна: ведь песни, принадлежащие к типам большей или меньшей древности, могли сосуществовать. Тем не менее попытка выделить среди эддических песней типы различной древности представляет несомненный интерес с точки зрения истории эддической поэзии.

## Примечания

[1] В долгом слоге либо гласный долог, либо за кратким гласным следуют два или больше согласных. В кратком слоге гласный краток и за гласным следует не больше одного согласного.

[2] Стихотворный перевод: «Великанов я помню, / рожденных до века, / породили меня они / в давние годы; / помню девять миров / и девять корней / и древо предела, / еще не проросшее».

[3] Стихотворный перевод: «Гибнут стада, / родня умирает, / и смертен ты сам; / но знаю одно, / что вечно бессмертно: / умершего слава»

Текст скачан из библиотеки группы Асатру ([http://vk.com/asatru\\_community](http://vk.com/asatru_community)), куда взят с сайта «Северная Слава» (<http://norse.ulver.com>)