

Образ поэта и поэзии в «Беовульфе»: синтез культур в древнеанглийском поэтическом языке

Наталья Ю. Гвоздецкая

Российский государственный гуманитарный университет,

Москва, Россия;

Сретенская духовная академия, Москва, Россия, ngvozdz@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается трансформация традиционного образа поэта в поэтическом сознании англосаксов в эпоху христианизации Англии. Предпринята попытка выявить представления о поэте и поэзии в древнеанглийской поэме «Беовульф» методом «пристального прочтения» эпизодов, связанных с поэтическим творчеством, в том числе через лингвостилистический анализ способов репрезентации фигуры нарратора в тексте. Проанализирована формульная фразеология и гномические пассажи, связанные с темой пира, с одной стороны, и бренности мира, с другой. Показан двойственный характер образа эпического поэта, который приоткрывает разные аспекты словесного творчества, сочетающего черты сказителя-скопа и поэта-скальда, а также христианского проповедника.

Ключевые слова: древнеанглийский поэтический язык, устно-эпическая традиция, «Беовульф», формульные выражения, христианская книжность, поэт и поэзия

Для цитирования: Гвоздецкая Н.Ю. Образ поэта и поэзии в «Беовульфе»: синтез культур в древнеанглийском поэтическом языке // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 8. С. 109–122. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-8-109-122

The image of the poet and poetry in *Beowulf*. Synthesis of cultures in the Old English poetic language

Natalia Yu. Gvozdetzkaya

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;

Sretensky Theological Academy, Moscow, Russia, ngvozdz@yandex.ru

Abstract. The article considers the transformation of the traditional image of the poet in the poetic consciousness of the Anglo-Saxons in the era of the

Christianization of England. An attempt is made to identify ideas about the poet and poetry in the Old English poem “Beowulf” using the method of ‘close reading’ of episodes related to poetic art, including linguostylistic analysis of the ways of representing the figure of the narrator in the text. It analyses the formulaic diction and gnomic passages associated with the theme of the feast, on the one hand, and the frailty of the world, on the other. The dual nature of the image of the epic poet is shown, which reveals different aspects of verbal art, combining the features of a singer of tales (‘scop’) and a poet-skald, as well as a Christian preacher.

Keywords: Old English poetic language, oral epic tradition, “Beowulf”, formulaic expressions, Christian book culture, poet and poetry

For citation: Gvozdetskaya, N.Yu. (2024), “The image of the poet and poetry in *Beowulf*. Synthesis of cultures in the Old English poetic language”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 109–122, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-8-109-122

Восприятие поэтического творчества автором и аудиторией, тип авторского самосознания, характер и функции поэтического языка – все эти ключевые проблемы средневековой литературы обладают особой актуальностью для периода перехода от устной словесности к письменным памятникам, совершавшегося в Англии VII–XI вв. под влиянием христианской книжности.

Древнеанглийская поэзия дошла до нас, за немногими исключениями, в составе четырех рукописей, созданных на рубеже X–XI вв., в эпоху расцвета в Англии монастырской культуры, вобравшей в себя не только позднеантичное наследие, но и устно-эпическую традицию аллитерационного стихосложения на древнеанглийском языке. Однако наиболее ранним свидетельством поэтического творчества англосаксов служит рассказ Беда (672–735) о неграмотном пастухе Кэдмоне, который, не будучи способен импровизировать под арфу светские песни на пирах, получил во сне дар воспеть Бога-Творца в кратком гимне, после чего сочинил ряд поэм на библейские сюжеты, став послушником в монастыре. Беда привел «Гимн Кэдмона» в «Церковной истории народа англос» (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, IV, 24) в латинском переводе, однако вскоре на полях его рукописи был записан оригинал «Гимна» на диалекте Нортумбрии.

Фр.П. Магун выявил стереотипный, формульный характер фразеологии Гимна, приравняв Кэдмона к певцу-сказителю, который, согласно теории Пэрри-Лорда, не может обойтись без формул в процессе устного сочинения-исполнения [Magoun 1953].

Выяснилось, однако, что формулами изобилуют аллитерационные поэмы, созданные на основе латинских источников [Benson 1966], в их числе – восходящие к Кэдмону поэмы, сохранившиеся в рукописи конца X в. (Codex Junius). Использование письменными поэтами формульной фразеологии, сложившейся до знакомства англосаксов с христианской письменностью, невозможно связать с необходимостью «сочинять в процессе исполнения», на ходу подбирая выражения. Скорее можно говорить о потребности адаптировать чужеземные реалии к героико-эпической картине мира, запечатлевшейся в формульных выражениях.

Беда отличает «благочестивые» творения Кэдмона от тех «легкомысленных и пустых поэм», что пелись на пирах¹, противопоставляя религиозную поэзию поэзии мирской. А в конце VIII в. англосакс Алкуин прямо обличает мирскую поэзию, высказывая в одном из посланий негодование по поводу того, что в монастыре за трапезой звучат песни арфиста, прославляющего героев языческого прошлого: «Что общего между Ингельдом и Христом? Дом Божий не может вместить их обоих» (Ер. 80) [Смирницкая 2000, с. 315]. Однако само его предостережение говорит о том, что устная дохристианская поэзия была любима в монашеских обителях и не воспринималась как нечто чуждое. В начале IX в. использует героико-эпическую фразеологию поэт Кюневульф, который «вплел» свое имя рунами в концовки поэм на новозаветные и житийные темы².

Не только героико-эпическая фразеология находила себе место в христианских поэмах, но исконно германские героико-эпические сюжеты, получив развитие на письме, могли подвергнуться переосмыслению. Примером служит поэма «Беовульф», где мифологические темы (битвы с великанами и драконом) переплетаются с фрагментарными ссылками на распри засвидетельствованных в истории племен, благодаря чему возникает «образ сбивчивого, хаотического времени», разрушающий образ «абсолютного» эпического прошлого [Смирницкая 2011, с. 121]. История создания «Беовульфа», как и автор поэмы, неизвестны³. Поэтому целесооб-

¹ Беда Достопочтенный. Церковная история народа англос / пер. с лат., вступ. ст., коммент. В.В. Эрлихмана. СПб.: Алетей, 2001. С. 140.

² О тематике и языке этих фрагментов с «подписями» Кюневульфа см. [Гвоздецкая 2024].

³ Библейские аллюзии (упоминание Каина и Авеля), а также осуждение языческих обрядов не позволяет считать автора «Беовульфа» язычником, а отсутствие имени Христа и других элементов церковного вероучения препятствует отнесению поэмы к разряду христианского эпоса.

разно перенести акцент в ее изучении с фигуры анонимного автора на фигуру рассказчика (нарратора) и попытаться выявить те особенности поэтического языка и текста, которые позволяют понять отразившиеся в них представления о поэте и поэзии.

Кем же представляет себя в поэме нарратор? Формульные выражения с глаголом *hyran* «слышать» намекают на устную традицию, из которой певец-сказитель некогда черпал материал для рассказа: Ср.:

- *Hyrde ic þæt Yrse / wæs Onelan cwen*, 62 «Слышал я, что Ирса была Онелы женой».
- *Ne hyrde ic cymlicor / ceol gegyrwan*, 37 «Не слышал я, чтобы великолепнее корабль украшали».
- *Hyrde ic þæt þam frætwwm / feower mearas...*, 2163 «слышал я, что за украшениями четыре коня [последовали]».
- *Hyrde ic þæt he þone healsbeah / Hygde gesealde*, 2172 «слышал я, что ожерелье он Хюгд подарил»⁴.

Формула *'hyrde ic þæt'*, восходящая к устной традиции, когда-то, видимо, на самом деле экономила время сказителю, но также служила подтверждением истинности его слов и потому могла сохранить эту функцию (достоверности рассказа) в письменной речи. Конструкции с отрицанием (37) аналогична фраза *'ne seah ic widan feorh... / medodream maran'* (2014b–2016a) «не видал я в жизни... / большей медовой радости <радости на пиру>», где рассказчик выступает в роли свидетеля рассказываемого – кем он, разумеется, быть не мог. Поэтому в другом случае для подтверждения истинности рассказа употребляется фраза *'mære maðþumsweord manige gesawon'* (1023) «славный, драгоценный меч многие видели». В других случаях вместо глаголов слуха и зрения употребляется формула с глаголом *gefricgan* «узнать», ср.:

- *Ða ic wide gefrægn*, 74a «Тут узнал я, что отовсюду...»
- *Ða ic on morgne gefrægn*, 2484a «Тут узнал я, что наутро...»
- *Ða ic æt þearfe gefrægn*, 2694a «Тут узнал я, что в беде...»
- *Ða ic snude gefrægn*, 2752a «Тут узнал я, что скоро...»
- *Ða ic on hlæwe gefrægn*, 2773a «Тут узнал я, что в кургане...»

(Ср. также ее варианты в строках 1–2, 1011–1012, 1027a и устойчивый оборот *mine gefræge* «насколько мне известно» в 776b, 837b, 1955b, 2837b.)

⁴ Оригинальный текст «Беовульфа» здесь и далее цит. по: Beowulf / ed. with an introduction, notes and new prose translation by M. Swanton. Manchester: Manchester University Press, 1990. 212 p. За цитатой следует номер поэтической строки без указания названия памятника. Перевод мой. – Н. Г.

Следует заметить, что параллельные выражения, образующие сердцевину формулы (*wide, on morgne, etc.*), относятся не к рассказчику, а к рассказываемому, обнаруживая «слитность» слова нарратора с сюжетом⁵. Наряду с этим, наречие *þa* «тогда» не указывает на какой-то определенный момент в повествовании, а выступает удобным средством перехода от одной темы к другой – повтор формульных выражений связывает повествование в единое целое. По-видимому, ту же роль играет и формула *'hyrde ic þæt'*. Таким образом, при использовании на письме формула начинает выполнять текстообразующую функцию, превращаясь в художественный прием⁶.

Опора на устную традицию, предполагающую непрерывную цепь сказителей, обнаруживается уже в зачине «Беовульфа», где нарратор говорит о себе во множественном числе: *Hwæt, we Gar-Dena / in geardagum, / þeodcyniga / þrym gefrunon*, 1–2 «Вот, мы копейных [воинственных] данов / в давние дни, / великих конунгов / славу узнали»⁷. Подобные зачины встречаются и в христианском эпосе, ср. *Hwæt, wē feor ond nēah / gefrigen habbað* (Exodus 1); *Hwæt, wē gefruñan / on fyrndagum* (Andreas 1); *Hwæt, wē ðæt hyrðon / hæleð eahtian* (Juliana 1)⁸. И нередко включают ту же ссылку на «давние дни» (*on fyrndagum*), что и в «Беовульфе» (*in geardagum*), отмечая абсолютную «эпическую дистанцию», отделяющую рассказ от современности.

Применяя подобные формулы к собственному рассказу, в частности, формулу *'hyrde ic þæt'*, нарратор словно уподобляет себя тому безымянному поэту, который в эпизоде прославления Беовульфа (853–915) заводит песнь о подвигах Сигмунда, героя древних сказаний, ср.: *Welhwylc gecwæð / þæt he fram Sigemunde /*

⁵ Ср. «Эпическое слово неотделимо от своего предмета» [Бахтин 1975, с. 461].

⁶ Интересно, что в одном случае формула *'þa ic... gefrægn'* встречается в рассказе Беовульфа (2484a), что говорит об отсутствии границы между речью нарратора и героя.

⁷ Нерасчлененность «знания» и «слышания» содержится в самом значении глагола *gefrigan*: *'learn (orig. by inquiry), hear of'* (Здесь и далее значения древнеанглийских слов даются по словарю Фр. Клэбера в издании: *Klaeber's Beowulf and the fight at Finnsburg / ed. with introduction, commentary, appendices, glossary and bibliography by R.D. Fulk, R.E. Bjork, J.D. Niles with a foreword by H. Damico. 4th ed. Toronto: University of Toronto Press, 2014. 498 p.*).

⁸ См.: *Andreas: An edition / ed. by R. North, M. Bintley. Liverpool: Liverpool University Press, 2016. P. 118, 217.*

secgan hyrde (874b–875) «Всё рассказал, / что он о Сигмунде / слышал, как говорили [или: что говорилось]». Слава (*dom*) Сигмунда – это, прежде всего, чье-то суждение, слово, молва о нем⁹ (ср. *Sigemunde gesprong æfter deaðdæge dom unlytel*, 884b–885 «о Сигемунде разошлась после дня смерти молва немалая»), без которой его подвиги были бы никому неизвестны.

Поэт в данном эпизоде, на первый взгляд, изображается как сказитель, поющий о древних временах, ср. *giddagemyndig, / se þe ealfela / ealdgesegena / worn gemunde*, 868b–870b «памятливый на песни, / он без счета / старых преданий / множество помнил». Начиная «(букв.) путь Беовульфа / умело продвигать / и мастерски слагать / рассказ подобающий, / слова изменять [варьировать]»¹⁰, он на самом деле рассказывает о Сигмунде (см. выше), т. е. восхваляет современника, сравнивая его с древним героем. Можно, однако, согласиться с О.А. Смирницкой в том, что сквозь образ эпического поэта проглядывает здесь иной образ: смысл этого отрывка «непостижимым образом двойится... Почти каждое слово в нем поддается по меньшей мере двоякому истолкованию: взглянешь с одной стороны – и перед нами портрет типичного эпического поэта (= скопа, сказителя); взглянешь с другой – и место скопа занимает скальд-славослов, сочиняющий стихи на случай» [Смирницкая 2004, с. 215)]¹¹.

Певец, в частности, не получает здесь имени *scop*, как в других эпизодах, но именуется *cyninges þegn* (867b) «служитель конунга», *secg* (871b) «муж, герой», присоединяя свой голос к голосам прочих дружинников (*Þær wæs Beowulfes / mædo mæned; / monig oft geswæd*, 856b–857 «Там была Беовульфа / слава воспета. / Многие часто говорили...»). Их хвалебные песни могли быть чем-то близки древнеисландским «драпам», сочинявшимся «дружинным размером» (дротткветт) и первоначально допускавшим амебежное исполнение [Стеблин-Каменский 1978, с. 66]. Тем более что и певец в данном эпизоде «Беовульфа» представлен как *guma gilphlæden* (868a) «муж, хвалою нагруженный», где значение *gilp* ‘vow, boast, boasting’ может восходить к обычаю ритуализованной похвалы противников перед битвой [Смирницкая 2004, с. 218], т. е. к «актуальной», сочиняемой «на случай» поэзии.

⁹ *Dom* – это и ‘judgement’ и ‘glory’.

¹⁰ В оригинале: *sið Beowulfes / snyttrum styrian / ond on sped wrecan / spel gerade / wordum wrixlan* (872–874a). Глагол *styrian* многозначен: ‘stir up, disturb, tell of, recite’.

¹¹ Анализ семантики этих двусмысленных слов см.: [Смирницкая 2004].

Объяснение «двоению поэтического кода» следует искать не в исторической действительности (допуская существование местных скальдов при дворах англосаксонских королей) и не в осознанном намерении анонимного автора, а в «органической эволюции самой эпической традиции» [Смирницкая 2004, с. 214]. По-видимому, данный эпизод «Беовульфа» подспудно хранит память о тех малых жанрах, которые в эпоху христианизации были отвергнуты церковью «по причине своей актуальности, т. е. непосредственной связи с языковой практикой или просто обычаем» [Смирницкая 2000, с. 301]. Эпический жанр стал, так сказать, «лицевой стороной» древнеанглийской поэзии [Смирницкая 2004, с. 224]. В силу этого в «Беовульфе», с одной стороны, «не могут звучать иные песни, кроме эпических» [Смирницкая 2004, с. 221–222]. Поэтому даже набег Гренделя становятся известны людям благодаря «песням» (*gyddum*, 151a). Однако несмотря на диффузность значения слова *gydd* (вариант: *gidd*) ‘song, tale, (formal) speech, sententious utterance’, допускающую неотчлененность содержания от формы его передачи, иллюзорным оказывается представление о том, что здесь можно наблюдать картину зарождения эпического творчества, ведь набег продолжался всего «двенадцать зим» (*twelf wintra tid*, 147a)¹². Скорее можно думать, что эпический нарратив, благодаря своей универсализации, начинает восприниматься как единственная устная форма хранения знаний. Парадоксальный пример дает в этом плане поэма «Елена», где некто Иуда, у которого императрица по прибытии в Иерусалим пытается выведать место распятия Христа, представлен как знаток прошлого и потому назван *fyrngydda frōð* (Elene 542a) «умудренный в древних песнях»¹³.

Всякая «история», события давнего или недавнего прошлого, если они обладают общезначимой ценностью, неотделимы в древнеанглийской поэзии от песенного искусства. Однако в самом этом искусстве его «актуальная» составляющая – хвалебные или хулильные песни, стихи «на случай», давшие начало поэзии скальдов в Скандинавии – была вытеснена в Англии вследствие ограничений, налагававшихся церковью на сочинения «мирского духа». «Эпический размер спасла эпическая дистанция» в силу его

¹² Ср. в этой связи высказывание М.М. Бахтина: «тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпоей и созданию эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись откликом на только что свершившиеся события, мы не знаем» [Бахтин 1975, с. 457–458].

¹³ См.: Elene / ed. by P.O.E. Gradon. Revised edition. Liverpool: Liverpool University Press, 1996. P. 47. Перевод мой. – *Н. Г.*

«надмирности», которая создавала «возможности его переориентации на выражение ценностей христианского мира» [Смирницкая 2000, с. 301].

Подобную переориентацию можно наблюдать в образе нарратора в «Беовульфе». Хотя временами он изображает себя кем-то вроде сказителя, опирающегося на устную традицию, неожиданные переходы от рассказа к комментарию, пронизывающие собою текст поэмы, заставляют читателя увидеть происходящее иначе, чем это видится его героям. Так, в сцене похорон Скильда (26–52) нарратор вместе с персонажами любуется возложенными на погребальный корабль сокровищами (долженствующими обеспечить вождю почет в загробном мире), однако завершается эта сцена восклицанием, заставляющим усомниться в благой участи покойного: «и нет человека / из воинов этих, / стоящих под небом, / живущих под крышей, / кто мог бы ответить, / к чьим берегам / причалит плывущий» (49–52)¹⁴. Двойной смысл приобретает в этом контексте фраза: «сердца их печальны, / сумрачны души» (48–49)¹⁵, которая говорит о скорби героев, потерявших вождя, но, будучи обращена к читателю, намекает на печальную участь язычников, не ведающих вечной жизни¹⁶. Ср. далее ремарку о скоротечности земной жизни, перебивающую рассказ о победе Беовульфа над чудовищем: «Не властен смертный / спастись от смерти» (1002–1003)¹⁷. В ближайшем контексте поводом для этой ремарки служит бегство поверженного Гренделя, но ее обобщающий характер (в оригинале ссылка на весь род человеческий – *sawlberendra*, 1004b; *nīrða bearna*, / *grundbuendra*, 1005b–1006a) предрекают смерть самому Беовульфу.

Разумеется, голос нарратора, хотя и «не сливается с самим повествованием», вместе с тем, еще «не может вполне от него оторваться, объективироваться – например, в форме прямого авторского комментария» [Смирницкая 2004, с. 222]. Однако повторяемость ремарок рассказчика свидетельствует, что в «Беовульфе» «эпическое прошлое освещается из настоящего, теряя свою абсолютность» [Смирницкая 2004, с. 222]. Таким своеобразным комментарием «из настоящего» выступают ремарки нарратора во

¹⁴ Беовульф: Эпос / пер. с др.-англ. В. Тихомирова. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 20. Нумерация строк следует указанному изданию.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ср. в этой связи эпизод из «Церковной истории народа англос» Беды, где решающим доводом в пользу крещения оказалась для короля Эдвина мысль о том, что язычество не обещает ему вечного блаженства за гробом (*Hist. eccl.*, II, 13).

¹⁷ Беовульф: Эпос... С. 85.

второй части поэмы, акцентирующие тему бренности мира, ср. описание скорбящего о смерти сына безымянного старца, чья фигура выпадает как из основной сюжетной линии, так и ее ответвлений. Завершающие этот эпизод строки предсказывают гибель героического мира: «Умолкли арфы, / и прежних пиршеств / не будет больше!»¹⁸. А в описание битвы Беовульфа с драконом снова вторгается голос рассказчика, предрекающий смерть героя: «и суждено ему / в край далекий / уйти, покинув / юдоль земную, / как и всякому смертному!» (2588–2590)¹⁹. В последнем примере гномический характер высказывания нарратора маркируется в оригинале повторением глагола *sceal* («должно»), который в начале поэмы отмечает максимы героического кодекса, ср. «С детства наследник / добром и дарами / дружбу дружины / должен стяжать» (19–21)²⁰. Тем самым создается контраст между утверждаемыми в начале героико-эпическими ценностями и их переоценкой в плане нового мироощущения в конце. И речь идет не о безусловном принятии героем смерти как обещающей посмертную славу, а о тщетности земных усилий – неслучайно земная жизнь обозначается в 2591a как *læn-dagas* ‘transitory days’.

Обратимся к эпизодам поэтического творчества, представленным в самой поэме. Все они так или иначе связаны с пирами, но пиры эти, при всем их сходстве, различны, как различен и образ в них поэта-скопа.

Первый пир (или ряд пиров, которые привели в ярость Гренделя, строки 86–101) прославляет строительство Хеорота, дворца, воплощающего радости дружинного быта – их обозначает слово *dream*, ключевое в данном эпизоде, однако весь этот эпизод фактически сведен к песни о сотворении мира (90–98), о самом пире напоминают лишь застольные клики и звуки арфы. Хеорот – не просто дворец, а центр вселенной, символ гармонии и счастья, которые, по христианским представлениям, неотделимы от единого Бога. Именно библейского Бога, а не военного вождя, воспевают скоп, и песнь его напоминает по фразеологии «Гимн Кэдмона», первую известную христианскую поэму англосаксов:

«Поет он о том, / как Создатель устроил / сушу – равнину, / омытую морем, / о том, как Зиждитель / упрочил солнце / и месяц на небе, / дабы светили / они земнородным, / и как Он украсил / зеленью

¹⁸ Там же. С. 183. В оригинале: *Nis þær hearpan sweg, / gomen in geardum, / swylce ðær iu wæron* (2458a–2459).

¹⁹ Там же. С. 191.

²⁰ Там же. С. 18.

земли, / и как наделил Он / жизнью тварей, / что дышат и движутся» (92–98)²¹. Радость связывается здесь не с дружинным образом жизни, а с самой жизнью как даром Творца.

В образе придворного певца, способного правдиво рассказать об «эпическом» прошлом, проглядывают черты проповедника, стремящегося поведать библейские истины (так что выражение *swutol sang scopes*, 90a «правдивая песнь скопа» обретает двойной смысл). Заметим, что библейский подтекст не дан здесь явно, так что не сразу можно догадаться, что имеется в виду. Так, перед началом песни сказитель характеризуется как «тот, кто умел (букв.) начало людей издалека рассказать» (*se þe cūþe frumsceaft fira feorran recsan*, 90a–91). Можно подумать, что речь пойдет о происхождении какого-нибудь древнего рода, и лишь смысл дальнейших слов указывает на акт «первотворения» (*frumsceaft* ‘beginning, origin, creation’).

Второй пир – это очередная трапеза, почти что бытовая сцена при дворе Хродгара, куда является Беовульф. Скоп предстает здесь только как представитель дружинного мира, а содержание его песни не оговаривается: *Scop hwilum sang, / hador on Heorote*, 496b–497a «скоп временами пел, / чистым голосом в Хеороте». Появляются детали антуража: скамьи, на которых сидят гости, вкушая медовую брагу; покрытые чеканным узором чаши с элем, которые подносит героям «кольцеукрашенная» (*beaghroden*) супруга Хродгара (491–496a, 620–624). Разумеется, был этот – героический, и потому есть здесь эпитеты воинов-героев (*swiðferhþe*, 493a; *þryðum dealle*, 494a; *duguð unlytel*, 498a). Вся эта сцена представляется как *hæleda dream*, 497b «радость героев».

Третий пир посвящен победе Беовульфа над Гренделем и занимает центральное место в поэме. В его описании присутствуют все элементы пиршественного ритуала, в том числе песнь скопа. И вместе с тем, праздничное зрелище омрачается такими деталями, как побитые стены и сорванные двери в зале, где недавно кипело сражение. А сам пир становится в «отступлении» нарратора символом скоро преходящей жизни:

«Не властен смертный / спастись от смерти: / ему, гонимому / Судьбой, открыта / одна дорога – / в приют, готовый / принять земное / души вместилище / на ложе смерти, / где сон последний – / отдохновение / от буйного пиршества» (1002–1008)²².

²¹ Там же. С. 23.

²² Там же. С. 85–86.

Соответственно, двойится на этом пиру и содержание песни «Хродгарова скопа» (Hroðgares scop, 1066b), рассказывающей о распре данов и фризов: победу одерживают даны, однако их вождь Хнаф погибает в битве при Финнсбурге, а его сестра Хильдебург лишается и мужа, и сына. Скоп как будто с самого начала придает своей песне зловещий смысл, обещая рассказать, «как воину Хальфдана / Хнафу Скильдингу / смерть суждена была / на поле фризском» (1069–1070)²³. Действительно, далее на первый план в его рассказе выступает не доблесть сражающихся, а тема смерти. В центре оказывается сцена сожжения павших и плач Хильдебург:

«Погребальный плач / затинула она, / вой скорбящей жены, / и взметнулся дым, / в поднебесье огонь, / пламя под облака: / кости плавильсь, / кожа углилась, / раны лопались / и сочилась кровь. / Так пожрал дух костра, / пламя алчное, / лучших воинов / двух враждебных племен – / и не стало их» (1117–1124)²⁴.

В описании кремации слышится отзвук представлений о быстротечности земной жизни и бессмысленности военных побед. Трактовка сюжета в Финнсбургском эпизоде отвечает не героико-эпическим ценностям, а христианским представлениям о бренности мира. Сквозь песнь скопа слышится голос нарратора.

Четвертый пир посвящен празднованию победы над матерью Гренделя. Атрибуты его отмечены скупой, а в центре стоит описание рукояти волшебного меча, где рунами запечатлена история гибели восставших на Бога гигантов (1688–1698), и монолог Хродгара, предостерегающего Беовульфа от гордыни посредством примера несправедливого Херемода (1709–1724). Представляется, что оба эти продукта словесного творчества «восполняют» здесь отсутствие эпических песней, поскольку берут на себя их функции, отразившиеся в других эпизодах. В первом эпизоде виден библейский образ (потоп), сближающий руническую надпись с песнью о первотворении; во втором – христианская метафорика (наименования дьявола), которая присутствовала в песни дружинника о Херемоде, следовавшей за его песнью о Сигмунде в сцене скачек (901–915). Хродгар называет свою речь тем же словом (gid), каким обозначаются в поэме эпические песни (ср. выше многозначность gydd/gidd): Ic þis gid be þe / awræc, wintrum

²³ Там же. С. 90.

²⁴ Там же. С. 93.

frod (1723b–1724a) «Я эту песнь [или: рассказ] для тебя / сложил, зимами умудренный»²⁵.

Пятый пир происходит по возвращении Беовульфа на родину. В центре его – монолог героя о приключениях в Дании, упоминающий пиры, где в роли певца выступает сам Хродгар: «Сам же Скильдиг / седой, многоопытный / нам поведывал / о былых временах – / и словам его / арфа вторила, / сладкозвучное древо» (2105–2108)²⁶. Однако едва ли можно уравнивать Хродгара с эпическим сказителем, ведь рассказывает он о минувших годах своей собственной жизни (2107–2113a). Другой интересный момент – это то, что повесть Беовульфа включает историю Ингельда, которая входила в эпический «репертуар», известный по поэме «Видсид». В речи Беовульфа эта история связана со сватовством Ингельда к Фреавару, дочери Хродгара, и выглядит как предсказание (о возобновлении распри между данами и хадобардами). Однако весь этот рассказ ведется в формах презенса, за которыми угадывается «историческое настоящее» (*praesens historicum*). Границы эпического жанра, вбирающего в себя разные виды словесного творчества, оказываются неясными, герой вторит голосу нарратора, а сюжет об Ингельде предвосхищает мрачные сцены распрей, которые пронижают собой последнюю часть поэмы.

Подведем итоги. В поэзии англосаксов синтез устно-эпической словесности и христианской книжности затронул способ использования традиционного поэтического языка (применение героико-эпической фразеологии к инокультурным реалиям), но также привел к изменению характера его бытования в произведениях на исконные сюжеты (поэма «Беовульф»). Наличие в тексте формул «устного сказа» еще не говорит о его устном происхождении: таковые из средства устной импровизации превращаются в художественный прием, обеспечивающий цельность композиции. Универсализация эпического жанра приводит в Англии к вытеснению поэзии, сочиняемой «на случай», и через переосмысление формульных выражений создает двойственность в восприятии поэтического творчества, допуская возможность его переориентации на христианскую систему ценностей. Благодаря этому усложняется как образ нарратора, так и образ традиционного эпического поэта, чьи песни обретают иной смысл.

²⁵ В переводе В. Тихомирова сохранен лишь один из смыслов слова *gid*, так как подобная «диффузность» значения отсутствует в современных языках: «Вот урок тебе, / мудрая притча, / слово старца, / вождя многозимнего» (1722–1724) (Беовульф: Эпос... С. 134).

²⁶ Там же. С. 160.

Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 810 с.
- Гвоздецкая 2024 – *Гвоздецкая Н.Ю.* Древнеанглийская лексика и фразеология лирико-дидактических концовок поэм с руническими подписями Кюневульфа (опыт сопоставительного анализа) // Эмпирические исследования германских языков: Сб. статей. Вып. 7. М.: Языкознание, 2024. С. 74–89.
- Смирницкая 2000 – *Смирницкая О.А.* Два предания о первых поэтах: Кэдмон и Браги // Другие средние века: К 75-летию А.Я. Гуревича // М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 297–317.
- Смирницкая 2004 – *Смирницкая О.А.* Неопознанные субъекты (две заметки по исторической поэтике) // Слово в перспективе литературной эволюции: К 100-летию М.И. Стеблин-Каменского. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 203–228.
- Смирницкая 2011 – *Смирницкая О.А.* О второй части «Беовульфа» (из лекций по исторической поэтике) // Атлантика: Записки по исторической поэтике. Вып. 9. М.: Изд-во Московского ун-та, 2011. С. 117–137.
- Стеблин-Каменский 1978 – *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1978. 176 с.
- Benson 1966 – *Benson L.* The literary character of Anglo-Saxon formulaic poetry // Publications of the Modern Language Association of America. 1966. Vol. 81. P. 334–341.
- Magoun 1953 – *Magoun Fr.P.* The oral-formulaic character of Anglo-Saxon narrative poetry // Speculum. 1953. Vol. 28. P. 446–457.

References

- Bakhtin, M.M. (1975), *Voprosy literatury i ehstetiki. Issledovaniya raznykh let* [Issues of literature and aesthetics. Studies of different years], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
- Benson, L. (1966), “The literary character of Anglo-Saxon formulaic poetry”, *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 81, pp. 334–341.
- Gvozetskaya, N.Yu. (2024), “Old English lexicon and phraseology of lyric-didactic endings of poems with runic signatures by Cynewulf (An attempt of comparative analysis)”, in *Эмпирические исследования германских языков. Сборник статей* [Empirical studies of Germanic languages. Collected articles], Yazykoznanie, Moscow, Russia, iss. 7, pp. 74–89.
- Magoun, Fr.P. (1953), “The oral-formulaic character of Anglo-Saxon narrative poetry”, *Speculum*, vol. 28, pp. 446–457.
- Smirnitskaya, O.A. (2000), “Two legends about the first poets: Caedmon and Bragi”, in *Другие средние века: К 75-летию А.Я. Гуревича* [Other Middle Ages. On the 75th

- anniversary of A.Ya. Gurevich], Universitetskaya kniga, Moscow, Saint Petersburg, Russia, pp. 297–317.
- Smirnitskaya, O.A. (2004), “Unidentified subjects (two notes on historical poetics)”, in *Slovo v perspektive literaturnoi ehvolyutsii: K 100-letiyu M.I. Steblin-Kamenskogo* [The word in the perspective of literary evolution. On the 100th anniversary of M.I. Steblin-Kamensky], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 203–228.
- Smirnitskaya, O.A. (2011), “On the second part of Beowulf (from lectures on historical poetics)”, in *Atlantika. Zapiski po istoricheskoi poehtike* [Atlantica. Notes on historical poetics], Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moscow, Russia, iss. 9, pp. 117–137.
- Steblyn-Kamenskii, M.I. (1978), *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad, USSR, pp. 65–69.

Информация об авторе

Наталья Ю. Гвоздецкая, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6;

Сретенская духовная академия, Москва, Россия; 107031, Москва, ул. Большая Лубянка, д. 19/3; ngvozd@yandex.ru

Information about the author

Natalia Yu. Gvozdetskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047;

Sretensky Theological Academy, Moscow, Russia; 19/3, Bolshaya Lubyanka St., Moscow, Russia, 107031; ngvozd@yandex.ru