

---

Матюшина И.Г.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ  
В АНГЛОСАКСОНСКОЙ ЛИРИКЕ

Древнеанглийская поэзия никогда не была обойдена вниманием ученых и до сих пор изучается самым пристальным образом, однако, насколько известно, не существует исследований, посвященных анализу того, как в ней трактуется пространство и время.

В современных критических исследованиях прослеживается склонность к детальным жанровым атрибуциям англосаксонских произведений и, следовательно, к изучению их в максимальной изоляции. К группе элегий, как правило, причисляются следующие семь англосаксонских поэм: «Руины», «Скиталец», «Морестранник», «Деор», «Вульф и Эадвакер», «Жалобы жены» и «Послание мужа». Из этой группы многие исследователи (тоже по разным причинам) исключают «Руины», «Деор» и «Послание мужа». «Деор» считают то героической поэмой, то заклинанием<sup>1</sup>, то просительной поэмой<sup>2</sup>. «Послание мужа», наименее элегическое по тону, интерпретируется критиками как «персонифицирующая» (*prosopopoeic*) аллегория, в которой рассказ ведется от лица рунической палочки или некоего друга — «представителя» мужа, или Святого Креста<sup>3</sup>. «Скиталец» и «Морестранник» рассматриваются и как аллегории<sup>4</sup>, и как покаянные поэмы<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Bloomfield M. The Form of Deor // Publications of the Modern Language Association of America. 1964. Vol. 79. P. 534–541.

<sup>2</sup> Eliason N.E. «Deor» — a Begging Poem? // Medieval Literature and Civilization / Ed. D.A. Pearsall, R.A. Waldron. L., 1966. P. 185–192; 1969. P. 55–61.

<sup>3</sup> Kaske R.E. A Poem of the Cross in the Exeter Book: «Riddle 60» and «the Husband's Message» // Traditio. 1967. Vol. 23. P. 41–71.

<sup>4</sup> Smithers G.V. The Meaning of the «Seafarer» and the «Wanderer» // Medium Ævum. 1957. Vol. 26. P. 137–153; 1959. Vol. 28. P. 99–104.

<sup>5</sup> Henry P.L. The Early English and Celtic Lyric. L., 1966. P. 133–176.

и как произведения, относящиеся к литературе мудрости<sup>6</sup>, и как прения<sup>7</sup>.

Элегиями в полном смысле слова обычно считают только «Жалобы жены» и «Вульф и Эадвакер»<sup>8</sup>. Однако и «Вульф и Эадвакер», наиболее темное и фрагментарное из всех англосаксонских произведений, долгое время относили к загадкам (разгадка которой — «Кюневульф»<sup>9</sup>). В настоящее время этот фрагмент причисляют к философско-элегической любовной поэзии. «Жалобы жены» часто рассматривают как монолог, произнесенный героем, а не героиней<sup>10</sup>, специально оговаривая случаи текстуального употребления местоимений женского рода. Обычно предполагается, что жанр «женской песни» (*Frauenlied*) в древнеанглийской поэзии не был развит. Более того, высказывалось даже мнение, что ни одна древнеанглийская поэма не может быть с достаточными основаниями причислена к жанру элегии<sup>11</sup>.

Действительно, отнести определенную группу англосаксонских поэтических памятников к одному жанру так же трудно, как и определить меру их лиричности. Древнеанглийские произведения ускользают от однозначных жанровых атрибуций и благодаря единообразию их формальной организации — все они сочинены аллитерационным стихом, и из-за однородности используемого ими поэтического языка — кеннинги, синонимика, формульные словосочетания унаследованы англосаксонскими поэтами из общей поэтической традиции<sup>12</sup>. Не выделяются древнеанглийские «элегии» или те памятники, которые можно было бы условно на-

---

<sup>6</sup> Bloomfield M. Understanding Old English Poetry // *Annuaire Mediaevale*. 1968. Vol. 9. P. 5–25.

<sup>7</sup> Pope J.C. Dramatic Voices in the «Wanderer» and the «Seafarer» // *Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honor of F.P. Magoun* / Ed. J.B. Bessinger, R.P. Creed. N.Y.; L., 1965. P. 164–193.

<sup>8</sup> Timmer B.J. The Elegiac Mood in Old English Poetry // *English Studies*. 1942. Vol. 24. P. 33–44.

<sup>9</sup> Rieger H.M. Über Cynewulf // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 1869. Bd. I. S. 215–219.

<sup>10</sup> Stevens M. The Narrator of the «Wife's Lament» // *Neuphilologische Mitteilungen*. 1968. Bd. 69. P. 72–90.

<sup>11</sup> Renoir A. The Least Elegiac of the Elegies: A Contextual Glance at the Husband's Message // *Studia Neophilologica*. 1981. Vol. 53. P. 69–76.

<sup>12</sup> О жанровых и формальных особенностях древнеанглийских поэтических памятников см.: Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов // *Древнеанглийская поэзия* / Изд. подг. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. С. 171–232.

звать лирическими, и преобладающим в них настроением. Как не раз упоминалось в литературе, для всей англосаксонской поэзии характерно «трезвое достоинство и признание трагической серьезности жизни»<sup>13</sup>. Тем не менее, мы попытаемся показать, что некоторые особенности все же отличают определенную группу памятников от остальной древнеанглийской поэзии. К этим особенностям, в частности, следует отнести способы трактовки пространства и времени в той группе памятников, которые можно причислить к лирическим.

Все поэмы, говоря о которых можно (с разной долей условности) использовать термин «лирика», сохранились в единственной рукописи — так называемой «Эксетерской книге», подаренной епископом Леофриком (ум. 1072 г.) библиотеке собора в Эксетере (где она хранится и поныне). Хотя рукопись можно датировать с большой вероятностью (она была, скорее всего, написана в 970–980 гг. в западной части Уэссекса), время и место создания содержащихся в ней поэм вызывает разногласия ученых: хронологические атрибуции варьируются между VII и X вв. включительно, локализация — между Уэссексом и Нортумбрией. Большинство исследователей полагают, что поэмы «Эксетерской книги» сочинены в VIII–IX вв. и отражают смутность и неустойчивость этого периода английской истории (войны нортумбрийских и мерсийских правителей, уничтожение родов, падение городов).

Создание произведений «Эксетерской книги» с их описаниями бренности всего мирского и вечности духовного, небесного, несомненно, связано с распространением христианства. Эти лирические поэмы во многом отличаются по тону и настроению от привычной нам «личной» лирики, оплакивающей или прославляющей индивидуальные горести и радости. Как правило, их основные темы обусловлены универсальными мотивами: трагичности бытия, мимолетности мирской славы. В своих лирических произведениях англосаксонские поэты размышляют о всеобщности судьбы людей, их обреченности, предвосхищая многие темы современной лирики с ее акцентами на слабости человека, бренности красоты, вечности тайны смерти.

Лирические англосаксонские поэмы обычно представляют собой монологи, в которых от первого лица рассказывается о про-

---

<sup>13</sup> *Kennedy Ch. The Earliest English Poetry: A Critical Survey of the Poetry Written before the Norman Conquest. L., 1943. P. 20.*

шлой жизни лирического героя. Каким бы ни было это прошедшее, счастливым или несчастливым, оно всегда противопоставляется настоящему. Англосаксонская лирика не только говорит о былых утратах и страданиях в настоящем (а нередко и возможном утешении в будущем), но и всегда выражает отношение к этому лирического героя. Образ лирического героя и характерное для англосаксонской поэзии внимание к изображению его переживания появляются в ней не сразу. Попытаемся расположить древнеанглийские поэтические памятники в порядке, определенном, условно говоря, мерой их «лиричности», и рассмотрим особенности трактовки пространства и времени в наиболее ранних образцах лирической поэзии.

### ЛИРИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ В ЭПИЧЕСКОЙ И ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Первый лирический фрагмент в «Беовульфе», который условно можно назвать «Плачем последнего отпрыска великого рода» (2231–2270), посвящен теме *sic transit*. Великая нация людей исчезла, остался последний представитель некогда могущественного рода. Он унаследовал все родовое богатство, но дни его сочтены, и недолго осталось ему наслаждаться своим сокровищем. Он относит весь клад в курган на берег моря и там охраняет его, пока не приходит смерть:

«Swa giomormod / gιοhδο mænde // an æfter eallum, / unblīde hwe[arf] // dægес ond nihtes, / ođđæt deaðes wylm // hran æt heortan» — «Так грустный духом, / он оплакивал свои несчастья, // одинокий, всех переживший, / нет ему покоя // ни днем, ни ночью, / пока длань смерти // не сожмет его сердце» (2267–2270a)<sup>14</sup>.

Элегические мотивы сосредоточены преимущественно в речи этого последнего отпрыска великого рода. Его лирический моно-

---

<sup>14</sup> Здесь и далее примеры древнеанглийской поэзии приводятся по: The Anglo-Saxon Poetic Records: a collective edition. Vol. I–VI / Ed. G. Ph. Krapp, E. van K. Dobbie. N.Y.; L., 1936–1954 (1931. Vol. 1: The Junius Manuscript; 1932. Vol. 2: The Vecelli Book; 1936. Vol. 3: The Exeter Book; 1953. Vol. 4: Beowulf and Judith; 1932. Vol. 5: Paris Psalter; 1942. Vol. 6: The Anglo-Saxon Minor Poems). Перевод на русский язык за исключением специально оговоренных случаев выполнен автором статьи. В скобках даны номера строк по памятникам, буквы соответствуют номерам полустиший (*a* — первое полустишие в долгой строке, *b* — второе полустишие).

лог, пронизанный жалобой на миновавшее величие прошлого, начинается с обращения героя к земле:

«Heald þu nu, hruse, / nu hæleð ne moston, // eorla æhte!» — «Храни ты теперь, земля, / то, что мужи не смогли сохранить, // достояние вождей!» (2247–2248a).

Погиб великий род, все прожили свои жизни, все своей чередой покинули пиршественные палаты. Не осталось никого, кто мог бы вычистить оружие, покрывшееся пылью и ржавчиной. И воины, и их доспехи глеют в земле:

«Guðdeað fornam, // feorhbealo frecne / fyra gehwylcne // leoda minra / þara ðe þis lif ofgeaf, // gesawon seledream. / [Ic] nah hwa sweord wege // oððe fe[ormie] / fæted wæge, // dryncfæt deore; / dug[uð] ellor sceoc» — «Смерть в битве унесла, // страшное горе, / каждого мужа // из моего рода, / все отдали жизни: // они видели радость пиршественных палат. / Никого нет у меня, кто бы мог носить меч // или заставить сверкать / блестящую чашу, // дорогой пиршественный сосуд; / воины отошли в мир иной» (2249a–2254).

Так, из некогда славного рода остался один, чтобы скорбеть о прошедшем величии, один, кому даровано еще несколько дней или лет, пока и его не достигнет смерть. О былом могуществе напоминают лишь сокровища, которым тоже суждено вернуться в землю. Все погружено в молчание, покой смерти и непрерывный ход неостановимого времени. Настоящее в этом фрагменте совмещается с прошедшим, которое оказывается бесконечно более реальным — утраченное в прошлом делает вечным нынешнее горе. Эта особенность восприятия времени, сообщаемая субъективностью памяти говорящего, придает лирическую окрашенность всему отрывку.

Второй, еще более краткий лирический фрагмент в «Беовульфе» может быть условно назван «Плачем отца». Этот лирический отрывок связан с рассказом Беовульфа о смерти Херебальда, убитого своим братом. Горе его отца (дяди Беовульфа), старого короля Хредела, сравнивается с горем отца, чей сын был повешен на виселице. На нарративном уровне основанием для этого сравнения служит то, что ни один из них не может отомстить за смерть сына. Этот лирический фрагмент кажется инкорпорированным в эпическую ткань «Беовульфа» с единственной целью — он служит тому, чтобы дать лирическое объяснение (а возможно и психологическое обоснование) чувствам Хредела:

«Swa bið geomorlic / gomelum ceorle // to gebidanne / þæt his byre ride // giong on galgan, / þonne he gyd wrece, // sarigne sang, / þonne his sunu hangað // hrefne to hroðre, / ond he him helpe ne mæg // eald ond infrod, / ænige gefremman. // Symble bið gemyndgad / morna gehwylce // eaforan ellorsið; / oðres ne gymeð // to gebidanne / burgum in innan // yrfewardas, / þonne se an hafað // þurh deaðes nyd / dæda gefondad. // Gesyhð sorhcearig / on his suna bure, // winsele westne, / windge reste // reote berofene. / Ridend swefað, // hæleð in hoðman; / nis þær hearpan sweg, // gomen in geardum, / swylce ðær iu wæron. // Gewiteð þonne on sealman, / sorhleoð gæleð // an æfter anum; / þuhte him eall to rum, // wongas ond wicstede». — «Так горестно / старому мужу // вынести то, / что его сын скачет // юным на виселице; / тогда он жалобу слагает, // скорбную песнь, / тогда как сын его висит // на радость воронам, / и он ему помочь не может, // старый и мудрый, / ничего не может сделать. // Постоянно напоминает ему / каждое утро // о гибели сына; / другого не хочет // он ждать / в твердыне // наследника, / когда одного // постигла нужда смерти, / привела к концу. // Печально смотрит он / на жилище сына, // покинута пиршественная палата, / ветром продуваемое место отдохновения // лишено радости; / всадники спят, // воины в могилах; / нет звуков арфы, // нет веселья в палатах, / как некогда бывало. // Так идет он ко сну, / тоскливую песнь поет // один об одном; / все кажется ему слишком просторным // — и поля, и жилище» (2444–2462a).

После гибели сына безутешный отец ходит по своим владениям, где в прошлом радовался пирам и забавам. С тоской смотрит он туда, где жил его сын, — не слышно там ни звуков арфы, ни веселья, как прежде. Во фразе «все кажется ему слишком просторным — и поле, и жилище» поразительно точно использована чисто психологическая деталь (когда дом или комната недавно умершего вдруг начинают казаться огромными и пустыми). Всего в нескольких строках описывается вся безнадежность горя старика-отца, потерявшего сына. Здесь нет места действию, речь идет только о чувствах. Жилище сына, пустое и безмолвное, — символ неутолимого горя отца.

В приведенных строках некоторые детали как будто лишены уместности. Сын скорбящего старца мертв. Но кто же те воины и всадники, которые спят в своих могилах? Может быть, это только конвенциональные образы исчезнувшего прошлого, чьи призрачные тени вызываются воспоминаниями лирического героя и в таких англосаксонских произведениях, как «Скиталец» и «Руины». Кажется, что элегическая условность, а не нарративная функциональность

приводит их на память в «Беовульфе», предвосхищая универсальность лирического топоса.

Можно предположить, что этот лирический отрывок приобретает в эпическом памятнике особую композиционную функцию. Он задает тон всей финальной части поэмы, предвосхищая гибель самого главного героя, чьим дружинникам тоже суждено «спать в могиле», а пиршественным палатам — стоять «продуваемыми ветром». Рассказ Беовульфа о трагическом прошлом превращается в эмоциональное провидение им своего будущего. Таким образом, весь лирический фрагмент, описывающий переживания главного героя, оказывается эмоционально нагруженным, чем оправдывается его включение в основную эпическую ткань поэмы.

В приведенных фрагментах «Беовульфа» характерные черты, ассоциирующиеся в современном восприятии с лирической поэзией, присутствуют в эмбриональном виде. Тем не менее «плачами» оба отрывка могут быть названы лишь условно. По своим жанровым признакам они более близки к элегиям, ибо сочиняются не в момент гибели тех, о ком скорбит герой, но тогда, когда память принуждает его вспомнить о них. Неявно выражена, особенно в первом фрагменте, субъективная позиция говорящего. Всего один раз появляется в этих лирических фрагментах «Беовульфа» обращение от первого лица («Нет у меня никого», 2252). О рассказчиках в обоих фрагментах говорится в третьем лице — описывается их горе, вызванное утратой сородичей, гибелью сына; на самом же деле — всего героического, эпического мира.

Можно высказать предположение, что древнеанглийская лирика зарождается как выражение ностальгических чувств, вызванных утратой ценностей эпоса. Этот эпический, героический мир всюду напоминает о себе в стадиально ранней лирике: и характерной для эпоса детализацией в перечислении, и конвенциональной формульностью языка обоих отрывков. Очевидно, из эпоса (как будет показано ниже) унаследованы древнеанглийской лирикой и ее главные мотивы пути, путешествия (*sip*), и ее основной тон подчеркнутой объективности, дистанцированности. Склонность к объективизации переживания позволяет ввести в лирику гномические мотивы — индивидуальное чувство обобщается и возвышается до общечеловеческих переживаний. Характерно окончание первого лирического фрагмента в «Беовульфе», где рассказчик заключает повествование о своих несчастьях и гибели сородичей гномической фразой о «страшной смерти» (*bealocwealm*), унесшей

многих из «рода людского» (*feorhcynn*). Гибель последнего представителя некогда великого племени кладет конец его скорбному рассказу. Этому, возможно, одному из самых типологически ранних лирических монологов в англосаксонской поэзии не суждено перейти ни в более распространенную гномику, ни в полном смысле слова лирику.

\* \* \*

Как и в приведенных отрывках из «Беовульфа», лирические и героические мотивы образуют единую ткань в такой древнеанглийской поэме, как «Деор». Лирический фрагмент — заключительная часть этого произведения — помещен в контекст аллюзий на древнегерманские героические сказания. Из семи строф, на которые делится поэма, первые пять посвящены персонажам и сюжетам германских легенд: пленение Веланда Нидхадом (Веланд «изведал изгнание <...> горести терпел, страдал и тосковал он по сотоварищам, в холодном зимнем изгнании, часто беды приходили, когда его Нидхад» пленил: «то прошло, и это пройдет»); месть Веланда сыновьям Нидхада и его дочери Беадохильд (Беадохильд, соблазненная Веландом, больше горевала о «бремени во чреве», чем о гибели братьев; не могла она с легким сердцем подумать, что выйдет из этого: «то прошло, и это пройдет»); любовь Геата к Мэдхильд («безграничной стала страсть Геата, эта горькая любовь лишила его сна»: «то прошло, и это пройдет»); изгнание Теодрика (Теодрик правил мэрингами тридцать лет: «то прошло, и это пройдет»); «волчий нрав» Эорманрика (Эорманрик был жестоким правителем готов, «не один муж сидел, печальями скованный, ждущий беды, часто желая» избавиться от его страшной власти: «то прошло, и это пройдет»).

Шестая строфа заключает гномическое размышление о «дарах людских» — о том, что Господь дарует милость одним и наказует других: «Сидит опечаленный заботой, лишенный радостей, грустит в душе, о себе самом думает, что бесконечен удел страдающий. Тогда может он размыслить про то, что в этом мире мудрый Господь все изменяет; многим мужам честь и славу посылает, некоторым — горестную участь» (28–34). Эта гномическая строфа, также содержащая типический для лирики образ «опечаленного заботой, лишенного радости» героя, который размышляет «о себе самом», подготавливает переход от краткого изложения герман-



ских героических сказаний к собственно лирическому завершению поэмы:

Þæt ic bi me sylfum	secgan wille,	О себе самом хочу поведать, что я был однажды певцом Хеоденингов, любезным господину, мое имя было Деор. Многие зимы верно служил милостивому повелителю, пока Хе- орренда — человек, искусный в пес- нях, то право на землю получил, ко- торое защитник воинов прежде мне даровал. То прошло, и это пройдет!
þæt ic hwile wæs	Heodeninga scop	
dryhtne dyre,	me wæs Deor noma.	
Ahte ic fela wintra	folgað tilne,	
holdne hlaford,	oþþæt Heorrenda nu,	
leodcræftig monn,	londryht gefah	
þæt me eorla hleo	ær gesealde.	
þæs ofereode:	þisses swa mæg!	

(35–42)

Процитированные восемь строк, заключающие поэму, вне сомнения, могут быть отнесены к лирическим, прежде всего потому, что речь здесь ведется от первого лица, рассказывается о несчастьях, выпавших в прошлом на долю самого поэта. Более того, эта последняя строфа придает оттенок личного переживания и тем германским героическим сказаниям, которые упоминались в предшествующих строфах. Поэт, страдающий в несправедливом изгнании, утешает себя мыслью о еще горших бедах, ставших уделом славных героев прошлого. Авторское «я» здесь в большой степени иллюстративно — пример несчастий самого певца так же показателен, как и судьба героев германских героических сказаний в других *exempla*, и подтверждает главную мысль — и гномической строфы, и всей поэмы — о бренности всех земных горестей и радостей<sup>15</sup>. Как и всегда в древнеанглийской лирике (что легко заметить и на примере «Беовульфа»), личное чувство включено здесь в более универсальный контекст. Не только гномическое размышление о человеческой судьбе в «юдоли страданий», но и рефрен поэмы напоминает о том, что все горести мирской жизни преходящи. Этот подчеркнуто «стоический» рефрен, героические аллюзии, занимающие, несмотря на компрессию, большую часть поэмы, управляют и сковывают выражение непосредственных переживаний поэта. Как и в «Беовульфе», общий тон произведения остается объективным и отстраненным, о самих несчастьях поэта говорится сдержанно и сжато, в чем, вероятно, определенную роль играет и текстуальная краткость «Деора» (всего 42 строки).

<sup>15</sup> Гвоздецкая Н.Ю. Язык и стиль древнеанглийской поэзии. Проблемы поэтической номинации. Иваново, 1995. С. 64–71.

Имя главного героя древнеанглийской поэмы — Деор («дикий зверь»), встречается в странном для современного читателя контексте: «мое имя было Деор» («*me wæs Deor nama*», 37*b*). Остается только догадываться о коннотациях употребленной здесь формы прошедшего времени: героя звали Деор в то время, когда он был «певцом Хеоденингов», пользовавшимся расположением своего господина и имевшим «право на землю». Ныне утративший свой героический мир, дружинный певец лишается и своего имени. Нельзя исключать, что Деор — реальное имя неизвестного нам англосаксонского скопа, однако возможно, что это — некий фиктивный персонаж или ритуальная маска. Очевидно, что, как и нехарактерная для древнеанглийской поэзии строфика, будто ищущая для лирики наиболее приемлемую форму самовыражения, необычное имя, вынесенное в заглавие этого произведения, говорит о поисках обозначения произносящего лирический монолог персонажа, отличного и от автора, и от действующего лица, но предвосхищающего появление образа лирического героя в англосаксонской поэзии.

#### МЕДИТАТИВНАЯ ЛИРИКА

Произведения, которые можно отнести к англосаксонской медитативной лирике — «Смирение», «Скиталец», «Морестранник», «Рифмованная поэма», «Руины», сходны с поэмой «Деор», а отчасти и с лирическими фрагментами «Беовульфа» и общей темой — индивидуального страдания, и образом главного героя — мучающегося изгнанника, и характерной трактовкой времени. Однако те признаки лирики, которые мы наблюдали в эмбриональном виде на примере эпических и героических памятников, присутствуют здесь в полной мере.

Лирическая часть включена в англосаксонскую поэму «Смирение» (или «Молитва изгнанника»). Как показывает второе название произведения, оно могло бы быть причислено к жанру молитвы и отнесено к духовной поэзии: начальные 80 строк заключают молитву о милости Господней и имеют много общего с покаянными псалмами. Первая (молитвенная) часть поэмы может быть названа лирической в том отношении, что это — личное высказывание, обращенное к Господу (для обозначения Бога в первых четырнадцати строках используется десять эпитетов). Начальная, молитвенная часть сменяется картиной несчастной жизни, посылаемой герою в наказание за грехи. Молитва произносится изгнанником нака-

нуне его смерти, перед концом «быстротечных дней» («leogendum dagum», 31) — земной жизни. Как и в лирических фрагментах в «Беовульфе», настоящее смыкается с минувшим: герой просит о помощи теперь, так как совершил грехи в прошлом. Описание его нынешнего состояния (он запятнан грехом и боится за свою душу) ведет к еще одному упоминанию прошедшего: в пору своей молодости он прогневал Бога. Однако герой выражает благодарность за ниспосланные ему в юности испытания и находит мужество радостно принять все трудности, которые суждены ему в будущем. В молитву вплетается главная тема всей англосаксонской лирической поэзии — изгнания. Настоящее героя — горестное «лирическое» настоящее, время страданий, одиночества вдали от родины, от дружеского участия родных. Если в молитве герой-грешник кается, то во второй лирической части герой-изгнанник жалуется: его дух смятен, его сердце полно печали.

Изгнанник говорит о себе как об оставшемся «без друзей» («wineleas», 91) и «лишенном человеческих радостей» («leodwynna leas», 90). В прошлом он грешил, совершал злодеяния и навлек на себя гнев Божий (78b–91). Теперь в горестном настоящем он, оторванный от Господа и людей, обречен многие годы терпеть «скорбное мученичество» («martirdom deorne», 81a–82): нищету, тяготы бездомности и страха. Как и у всех героев англосаксонской лирики, его «...сердце всегда печально, / поутру дух его болен» («...a sefa geomor, / mod morgenseoc», 95b–96a), «Одинокий // и лишенный человеческих радостей / не может так больше жить // оторванный от друзей изгнанник, / гневается на него Господь...» («Ne mæg þæs anhoga, / leodwynna leas, / long drohtian, // wineleas wræcca / is him wrað meotud...», 89b–91a).

За исключением двух приведенных и шести последующих строк, описывающих мучения изгнания и одиночества, вся поэма представляет собой рассказ от первого лица. Изменение лица в этом произведении функционально обусловлено: оно начинается с молитвы, произносимой от первого лица (1–76), затем описываются прошлые грехи кающегося и кара за них (77–84). Так предваряется следующая часть, повествующая в третьем лице о страданиях «несчастливого — лишённого друзей» в настоящем. Заканчивается это описание словами, вводящими последнюю лирическую часть поэмы: «Ic bi me tylgust secge þis sarspel» (96b–97a) — «Я о себе самом (или в «связи с самим собой») рассказываю эту горестную историю».

Далее следует изображение страданий главного героя, где сказчик вновь возвращается к повествованию от первого лица:

...ond	ymb	sip	spræce,	...и говорю о своем пути, борясь с
longunge fus,		ond on lagu þence.		тоской, и думаю о море. Не знает
Nat min			<...>	мой <...>, как мне купить лодку для
hwy ic gebycge		bat on sæwe,		моря, корабль для путешествия; нет
fleot on færoðe.		Nah ic fela goldes,		у меня много золота, ни тех дру-
ne huru þæs freondes		þe me gefylste		зей, которые могли бы помочь мне
to þam siðfate,		nu ic me sylf ne mæg		на моем пути, теперь я сам не могу
fore minum wonæhtum		willan adreogan		исполнить своей воли из-за нужды
Wudu mot him weaxan,		wyrde bidan,		моей. Леса могут цвести, судьба
tanum lædan.		Ic for tæle ne mæg		ждать, побегу расти; я же по своей
ænigne moncynnes		mode gelufian,		вине не могу никакого повелителя
eorl on eple.		Eala, dryhten min,		людей на земле сердцем возлюбить.
meahtig mundbora,		þæt ic eom mode /s/eoc,		Увы, Господи мой, могуществен-
bittre abolgen.		Is seo bot æt þe		ный Защитник. Я болен сердцем,
butan earfofum		ænge þinga,		горько страдаю, одно спасение в
feasceaft hæle,		foldan /w/unian.		Тебе после жизни. Я, несчастный
				человек, не могу никак жить без
				страданий в свете на этой земле.

(96b–113)

Многое в этих строках не вполне понятно, что объясняется, в частности, палеографическими трудностями. Лирический герой должен отправиться в путь, но опасается этого. «Путь» (*sið*) может метафорически обозначать иную жизнь, и тогда вся поэма должна быть понята как приготовление и размышление о собственной смерти. Герой готовится к ней, страшится ее и просит Божьей помощи — так эта часть текста связывается с первой — молитвенной и покаянной. В поэме «Смирение» речь идет, по-видимому, о двойном изгнании: с одной стороны, вынужденном и реальном, с другой — желанном и отнесенном в будущее. Описание вынужденного изгнания в настоящем также допускает два уровня истолкования: буквальное и метафорическое — греховность жизни в этом мире. Тогда желанное плавание, к которому стремится и которого боится герой, вновь может быть понято как буквально, так и метафорически — как грядущее путешествие в мир иной, ведущее к обретению утраченного блаженства.

Вне зависимости от того, как толковать эту часть поэмы, ее главная тема — индивидуальная вина, порождающая глубоко личную трагедию, не вызывает сомнений. Безусловна также причастность этой темы к лирике. В «Смирении» используются характерные для фольклорной лирики стилистические приемы, например психологи-

ческий параллелизм, причем в его употреблении сказывается жанровая синкретичность поэмы. В последней лирической части произведения изгнанник уподобляет себя лесу, который живет своей судьбой, простирая всюду цветущие ветви и зеленеющие побеги (см. в приведенном выше фрагменте 105–106), в то время как он сам, отягощенный грехами, обречен жить с сердцем, закрытым для любви. В первой (духовной, молитвенной) части использован тот же образ: грешник называет себя «ветвью, побегом» на теле Господнем и молится о том, чтобы дьявол никогда не увлек «этот побег на ненавистный путь» («Ne læt þu mec næfre deofol, seþeah, // þin lim lædan / on laðne sið», 52b–53).

И в последней лирической, и в первой молитвенной части герой последовательно изображен озабоченным только своим личным спасением. Судьбы мира не представляют с его точки зрения интереса, ибо только на него одного направлена вся тяжесть гнева Господня. Страдающий, мучимый раскаянием герой, сознающий, что сам виновен во всех несчастьях, — главный персонаж и одновременно главная тема в поэме «Смирение». Возникновение именно в духовной поэзии образа говорящего от своего имени героя, скорее всего, связано с христианскими представлениями о собственной вине и личном спасении. Может быть, описание трагических переживаний героя, данное в чисто индивидуальном плане, послужило причиной того, что в научных исследованиях «Смирение» обычно трактуется как произведение не столь общезначимое (но, как следует добавить, оттого не менее лиричное), как другие англосаксонские поэмы, к рассмотрению которых мы переходим.

\* \* \*

Англосаксонская лирическая поэзия достигает наивысшего развития в произведениях «Скиталец» и «Морестранник». Герои обеих поэм — изгнанники. Несмотря на сугубо личный характер их жалоб, они изображены не просто как индивидуумы. Типическая или иллюстративная функция образа героя подчеркивается его анонимностью: в «Скитальце» он просто — «одинокий» (*I*), с тяжелым сердцем совершающий свой путь (*sib*) по темным волнам и обреченный напрасно искать пиршественные палаты и того господина, который одарит его советом и любовью. Герои в этих поэмах выступают как представители всего человечества, живущего в природном мире после грехопадения. Этого мира страшился, предвидя

его, Адам в англосаксонской «Книге Бытия», когда понял, что за предательство Господу ему будет суждено стать скитальцем и мореплавателем в бурном море. Нет сомнения в том, что основная тема англосаксонской лирики — изгнания, скитаний, одиночества — развивается под сильным влиянием христианства.

Отождествление лирического героя со всем природным миром после падения подчеркивается и образной тканью англосаксонских поэм. День здесь сведен к ночи и предрассветным сумеркам, самому тревожному времени в древнегерманской поэзии, когда чаще всего происходят несчастья. Ранним утром (вероятно, перед рассветом — *uht(a)*) разворачивается действие многих древнеанглийских лирических поэм. Это — время особенных мучений, самой горестной, разрывающей душу, тоски (ср. употребленное в любовной поэме «Жалобы жены» слово «*uhtsearu*» — «утреннее горе, забота», 7), одиночества (ср. строку из «Жалоб жены»: «*fonne ic on uhtan / ana gonge*» — «тогда я утром / одна иду», 35). В лирическом отрывке «Беовульфа» несчастный отец каждое утро («*morne gehwylce*», 2450) оплакивает своего повешенного сына. Сильный ветер часто поднимается ранним холодным утром, усиливая горе и тоску лирического героя. В том же фрагменте «Беовульфа» страдающий отец горестно смотрит на покинутое, продуваемое ветрами жилище своего сына (2455–2457). В «Скитальце» герой говорит: «*Oft ic sceolde ana / uhtna gehwylce // mine seare swiþan*» («Часто должен я один / каждое утро // о моей печали говорить», 8–9). Контексты, подобные приведенным, помогают понять «*mod morgenseoc*» — «душу, больную утром» («Смирение», 96), лирического героя англосаксонской поэзии.

Неполон и годовой цикл героя лирических англосаксонских поэм. В «Скитальце» он живет в единственном времени года — зимнем, с его бурями, штормами, ледяным морем («*hrimcealde sæ*», 4), инеем, градом и снегом («*hrim and snaw, / hægle gemenged*», 48). Бушующие волны, ночь, зима усиливают впечатление вселенского хаоса и потерянности в нем героя. Реалистичность и изобразительность деталей — редкостно правдивые картины природы — заставляли предполагать Нортумбрию с ее суровым климатом в качестве родины этой поэмы.

Холод, зима и мороз, так же как и утро, ассоциируются в древней английской лирике с несчастьями и страданиями: в «Скитальце» лирический герой называет себя «*wintersearig*» — «опечаленным зимней заботой»; в «Деоре» Веланд страдает от «*wintercealde*

wtæse» — «зимнестуденой боли» (наказания, несчастья, 4a); инеем («hringeat», 4a; «hrim on lime», 4b) покрыты развалины, символизирующие упадок — тлен и бренность всего земного в поэме «Руины».

В приведенных (и подобных им) строках важно не только денотативное значение, но и ассоциативный ореол использованных слов. В «Скитальце» холод, стужа и горе ассоциируются с морем (101–105), в «Морестраннике» лирический герой, тоже страдающий во время морского плавания, оказывается узником ледяных оков (8–10). Описания морской бури (ср. «Скиталец», 3–4; 46–49; 101–105; «Морестранник», 7–11a; 14–25; 30–32) метафорически передают наивысшие страдания героя. В «Жалобах жены» героиня представляет себе мщение своему мужу «под каменным холмом, овеваемым бурями, омываемом морем» (48–50). Применительно к этим картинам можно говорить о лирических пейзажах, изображенных как антитеза описанию райских куш в англосаксонских духовных поэмах, таких как «Книга Бытия» и «Феникс». Вероятно, в подобных сценах поэт стремился не столько к реалистичности деталей, сколько к созданию у читателя определенного настроения.

Легко заметить, как раскрывается в англосаксонской медитативной лирике взаимосвязь природы и жизни героя, появляются элементы психологического параллелизма. Дни счастья для Скитальца миновали, властелина унесла смерть («моего золотого / друга тьма земли покрыла» — «goldwine minne / hrusan heolster biwra», 22), изгнание обрекло героя на вечное странствие по ледяному морю, где на смену свету и радости пиршественных палат пришли мрак и стужа, нарушаемые не ласковыми голосами любимых друзей, а пронзительными криками чаек. Изображению привязанности героя к его повелителю посвящены едва ли не самые проникновенные во всей древнеанглийской поэзии строки, полные любви и страстной нежности:

<p>þinceð him on mode          clyppe and cysse          honda ond heafod,          in geardagum</p>	<p>þæt he his mondryhten          ond on cneo lecge          swa he hwilum ær          giefstolas breac.</p>	<p>кажется ему в мыслях, что он          владыку обнимает, и целует, и ему          на колени кладет руки и голову как          прежде, когда он получал в былые          дни дары престола.</p>
--	--	--

(41–44)

Вновь и вновь вспоминает Скиталец свою счастливую юность, верную службу любимому господину, пиры в праздничных палатах, шум веселых застолий, — все, что было «прежде, когда он получал

в былые дни дары престола». В тумане и ледяных волнах чудятся Скитальцу дорогие ему в прошлом лица друзей, но этим миражам суждено раствориться в предрассветной дымке, принуждая героя еще горше осознать свое одиночество в настоящем. Как и в «Беовульфе», в «Скитальце» удивительна верность этой психологической детали — человек, потерявший близких, видит их во сне, а просыпаясь, с новой болью осознает свою утрату. Контраст между сном и явью подчеркивается описанием времени года и природы: в мире сна тепло, наяву — зима.

Однако слушателю (или читателю) не дается возможность непосредственного сопереживания лирическому герою. Этот сон приписывается Скитальцем какому-то гипотетическому, «лишенному друзей мужу». Аналогичный прием дистанцирования характерен для всей поэмы: герой часто описывает, не что и как он чувствует, а то, что другой чувствовал бы в сходных обстоятельствах. Говоря о создаваемом этой поэмой образе Скитальца, можно с полным правом назвать его лирическим героем, отличным от фигуры рассказчика или автора.

Этот лирический герой пока в основном статичен. Образ пассивного героя, глубоко погруженного в себя, составляет контраст деятельным персонажам героических поэм. Жалующийся изгнанник, а в некотором смысле и предвосхищающие его фигуры — Деор, последний отпрыск великого рода, отец, плачущий по сыну в «Беовульфе», — составляют эмоциональную антитезу таким эпическим героям, как, например, сам Беовульф, говорящий Хродгару, что лучше отомстить за друга, чем горевать (1384b–1385), или «славный воин» Гутлак, в одиночку одержавший победу над силами зла, или апостол Андрей, освободивший из темницы святого Матфея и стойко перенесший истязания людоедов-мирмидонян, в духовных эпических древнеанглийских поэмах «Гутлак» и «Андреас».

Скитальца можно сравнить с Сатаной из англосаксонской «Книги Бытия». Оба они — вечные пленники своей памяти, наяву грезящие о милостях властелина, богатых дарах и товарищах юности. Для обоих Рай безвозвратно исчез — изгнание из него означает для них утрату господина. Как и Сатана, который восклицает: «опутали меня путы железные, оковали оковы, и покинула сила, я цепями тяжкими связан накрепко» (136–139), «я окован прочно, и ни прочь не уйти» (144), «держат меня оковы, кольца несокрушимые» (148; перевод В. Тихомирова), Скиталец «скован». Его грудь («ferðloca» — «оковы души») «крепко скована» («fæste binde», 13), «заледенела» («ferðloca



freorig», 33a). Сам он находится в изгнании далеко «за оковами волн» («ofer waþema gebind», 24b), «тоска вновь крепнет // у того, кто должен / часто возвращаться // за оковы волн / усталой душой» («searo bið geniwad // þam þe sendan sceal / swiþe geneahhe // ofer waþema gebind / werigne sefan», 56–57). Скиталец обречен вечно странствовать и оплакивать свою судьбу. Он оглядывается на прошедшее, на родину, на тот идеализированный героический мир, к которому был бы счастлив вернуться, и навсегда остается внутри замкнутого круга своих воспоминаний о прошлом.

Образ темницы, оков, заключения можно назвать центральным в древнеанглийской лирике. В «Скитальце» в качестве ключевого слова употреблен глагол *bindan* — «связывать, сковывать», пять раз встречающийся только в речи главного героя. Часто используются в этой поэме сложные слова со вторыми элементами *loca* — «заключение» и *sofa* — «ограниченное (замкнутое) пространство, комната, сундук». В «Жалобах жены» жилище героини описывается словами «земляная пещера» («eorðscræf», 28, 36), «земляные палаты» («eorðsele», 29), создающими впечатление могилы (что побудило многих исследователей считать героиню или похороненной заживо, или умершей, а всю поэму — ее загробным монологом<sup>16</sup>). Только воображение способно разомкнуть тесные границы этой темницы и вызволить из неволи душу героя: «se hreo hyge», 16a — «встревоженную (как море в шторм) душу». С темой скованности, несвободы контрастируют образы бесконечного пространства (часто морского), темы скитальчества, беспокойных поисков героя. Тот же образ используется и в описании странствующей души-птицы в «Морестраннике» (58–64a, см. ниже).

Мятущаяся душа героя устремляется в воспоминания о бесконечно желанном «дружинном» прошлом, однако создатель поэмы показывает, что этот мир обречен на уничтожение Господом. Индивидуальная трагедия Скитальца универсализируется и обобщается темой бренности земного существования. Лирика объединяется с гномикой. Скитания героя из локальных становятся экзистенциальными.

Нельзя не отметить прекрасной структурированности всей поэмы «Скиталец», где обе темы параллельно развиваются между вступи-

---

<sup>16</sup> Lench E. The Wife's Lament: A Poem of the Living Dead // Comitatus. 1970. Vol. 1. P. 3–23; Tripp R.P. The Narrator as Revenant: A Reconsideration of Three Old English Elegies // Papers on Language and Literature. 1972. Vol. 8. P. 356–360; Johnson W.C. The «Wife's Lament» as Death-Song // The Old English Elegies: New Essays in Criticism and Research / Ed. M. Green. Rutherford; Madison; Teaneck, 1983. P. 69–81.

тельными и заключительными строками. Открывается поэма гномическими стихами (1–5), выражающими внутреннюю потребность в произнесении монолога: «Часто одинокий / о милости просит» («Oft him anhaga / are gebideð»). После этого герой, говорящий от первого лица, перечисляет свои беды (зимняя стужа, опасности, таящиеся в море, тоска по утраченному счастью, желание обрести друга и покровителя). Лирическая часть вновь сменяется гномической, вводящей тему всеобщей обреченности:

«Swa þes middangeard // ealra dogra gehwam / dreoseð ond fealleþ. // Forþon ne mæg wearþan wis / wer ær he age // wintra dæl in woruldrice. / Wita sceal gefyldig» (62b–65) — «Так этот мир // каждый день / клонится к гибели и упадку. // Поэтому не может человек стать мудрым, / пока не получит // свою долю зим в этом мире. / Должен мудрый муж быть терпеливым».

Лирические, ностальгические интонации уступают здесь место глобальному осмыслению вселенской трагедии. Прошлое счастье лирического героя безвозвратно разрушено, однако его горе в настоящем представляется как часть общей картины падения мира:

Eall is earfoðlic	eorþan rice;	Все полно тяготами в царстве земном; изменяется по закону судьбы мир под небесами. Здесь богатство не вечно, здесь друзья не вечны, здесь человек не вечен, здесь родичи не вечны. Все на земле станет пустынным.
onwendeð wyrda gesceaft	weoruld undre heofonum.	
Her bið feoh læne,	her bið freond læne,	
her bið mon læne,	her bið mæg læne.	
Eal þis eorþan gesteal	idel weorþeð.	
	(106–110)	

Этими строками вводится третье, последнее, гномическое размышление, проводящее параллель между личной судьбой героя и всего света. Фокус повествования изменяется: индивидуальное становится надличным. Поэтическая жалоба расширяется до эсхатологического видения целого мира. Несмотря на замкнутость в обреченной на гибель юдоли страданий, лирический герой приходит к осмыслению своей индивидуальной судьбы как части общемировой трагедии всего земного.

Внутренний мир героя, его микрокосм приобретает макрокосмический характер, когда он вспоминает о бренности всего человечества, о пустых, заброшенных зданиях, которые некогда служили людям надежным укрытием и были приютом счастья. Образ могилы, где погребен властелин (23), символически расширяется и

охватывает все сущее: разрушенные «крепости великанов» («enta geweorc», 87), покинутые жилища — огромное кладбище, заполненное памятниками былой славы. Горечь утраты, тоска по навсегда потерянному порождают у лирического героя череду риторических вопросов и восклицаний на тему *ubi est*: «Куда канул конь? Куда канул воин? Куда канул раздаватель сокровищ? Куда канули пиршественные палаты? Куда канули радости застолий? Увы, яркая чаша! Увы, воин в кольчуге! Увы, слава правителя!» (92–95a).

Тема бренности всего земного, осознаваемой лирическим героем, вводит христианские мотивы в поэму. Переход к ней вполне естествен и подсказан противопоставлением изменчивости, трагической обреченности земного бытия и вечности райского блаженства. Поэма оканчивается, как и начиналась, обращением к милости Господней. Скиталец («eardstapa» — букв. «ступающий по земле», б) — герой лирической части поэмы становится «мудрым душой» («snottor on mode», III) — героем заключительной, гномической ее части.

Если первую часть поэмы можно было бы условно описать как героическую, то вторую следовало бы назвать духовной. Однако основная тема второй части раскрывается в поэме не в полном согласии с гомилетической традицией, к которой она, скорее всего, восходит. В отличие от проповедей, традиционно содержащих, как и поэма «Скиталец», риторические вопросы о том, где теперь блага мирские, и отсылающих за пугающим, но правдивым ответом к картинам могильного тлена, в «Скитальце» те же вопросы вызывают у героя ностальгию. Невозможно представить, что для лирического героя «раздаватель сокровищ» («maþþungyfa», 92b), о котором он вспоминал с нежной любовью, или «яркая чаша» («beorht bune», 94a) утратили ценность, так как обратились в прах. Напротив, именно поэтому все ценности «дружинного» мира, канувшие в прошлое, обретают для лирического героя особую значимость. Настоящее дало ему горький урок, он понял, что на земле все самое дорогое и любимое должно быть утрачено, но именно это, наполняя его душу тоской и горем, учит его смирению и дает надежду на спасение в будущей жизни.

Тема возможного спасения в жизни иной присутствует в соответствии с идеальной архитектуроникой поэмы только во введении (1–5) и в заключении (III–III5). Основная же часть содержит описание беспросветного отчаяния и ничем не облегчаемого страдания в настоящем (афористически суммированное в строке: «усталому духом

не побороть судьбы» — «Ne mæg werig mod wyrde wiðstondan», 15). Безднадежность мироощущения героя обусловлена неосуществимостью его желаний — вернуться в прошлое, обрести героический мир, безвозвратно и навсегда утраченный.

Так же, как и Скиталец, лирический герой другой англосаксонской поэмы «Морестранник» приходит в результате своих раздумий о жизни и смерти к осознанию всеобщего упадка и ничтожности мирской славы. В отличие от Скитальца, чьи размышления, почти исключительно ностальгические, и скитания, безусловно, навязаны ему извне враждебным роком, Морестранник отправляется в странствие по своей воле, хотя тем самым и обрекает себя на страдания. Если Скиталец изображен пассивным и погруженным в интроспекцию, то Морестранник активно и эмоционально героичен. Ради Господа становясь изгнанником, он надеется победить дьявола и обрести благодать (107b). Временному благополучию и мирной жизни на берегу он предпочитает морские бури. С беспокойным морем метафорически отождествляется мятущаяся душа лирического героя: «min modsefa / mid mereflode» (59) — «моя душа / с потоком морским». Его чувства во время плавания переданы оксюмороническими строками: «Calde gefrunen // wæron mine fet, / forste gebunden, // caldum clomum, / þær þa ceare seofedun // hat umb heortan» (8b–11a) — «Холодом поражены // были мои ноги, / морозом связаны, // ледяными оковами, / тогда стонали мои горести, // жаркие в сердце».

Эволюция образа лирического героя отражена в композиции всей поэмы, чье единство не нарушается контрастом первой части с ее пронзительными воспоминаниями о прошедших радостях и описаниями морских бурь в настоящем и второй части, всецело сосредоточенной на предвосхищении иной жизни в будущем. Средствами психологического параллелизма в первой части с графической наглядностью передан индивидуальный опыт лирического героя (морское плавание с его зимней стужей). Во второй части, гомилетической и вводящей эсхатологические мотивы, повествуется о неизбежности смерти, упадке всего земного и возможности счастья лишь в ином мире. Эти основные темы введены при помощи двух видов речевых актов: утверждения того, что мирская жизнь мертва, и увещевания, содержащего призыв к иной жизни, переплетающихся в последовательности *abab* (строки 66b–71 и 80b–90 — утверждение; 72–80a; 106–125 — увещевание). И увещевание, и утверждение, составляющие вторую часть поэмы, тесно связаны с

главными темами и образами первой части при помощи необыкновенно богатой и выразительной лексики.

Образ моря предстает то в буквальном (в первой части), то в переносном, аллегорическом значении — «житейское море» (во второй части). Основные образы первой части: зима, мороз, сковывающий землю, град, пронсящийся над волнами, дают лирическому герою импульс для осознания собственной греховности, обреченности, т.е. чувствам, выражению которых посвящена вторая часть. Описание осени в поэме отсутствует, однако гомилетическая часть содержит его метафорический вариант — картину увядания, угасания мира и старца (89–96), завершающую годовой круг времен в поэме. Лирические пейзажи весны — зеленеющие рощи, цветущие равнины — включают надежду на спасение, возрождение (48–49). Кукушка с ее «тоскующим голосом» возвещает наступление лета и пробуждает «горькую печаль // в сокровище груди» (т.е. в душе; «sorge beodeð // bitter in breosthord», 53b–55a).

Картины цветущей весной и летом природы (рощи, поляны) — конвенциональные образы, ассоциирующиеся в древнеанглийской поэзии с темой Рая, вселяют в лирического героя желание пуститься в путь. Несмотря на перенесенные страдания, связанные с морским плаванием (и описанные в первой части поэмы), Морестранник вновь решается отправиться в странствие. Если его отношение к морю и к путешествию, превращающемуся из вынужденного в желанное, меняется в ходе повествования, то его отношение к суше и мирной жизни на берегу остается неизменным.

Образ праздного, нерадивого человека, который не в состоянии понять несчастий изгнания, все время преследует лирического героя и вновь, и вновь появляется в поэме. В последнем фрагменте, противопоставляющем лишения морских путешественников и благополучие домоседов, Морестранник уже не ограничивается намеками, а прямо говорит о быстротечности мирской жизни: «эта мертвая жизнь, // брeнная (преходящая) на суше» («þis deade lif, // læne on londe», 65b–66a). Тема, заданная оксюмороническим сочетанием «мертвая жизнь» и подчеркнутая неожиданностью фразы «брeнная (букв. — недостаточная) жизнь на суше», развивается в еще более личном утверждении лирического героя: «Я не верю, // что земные богатства / останутся вечными» («Ic gelyfe no // þæt him eorðwelan / ece stondeð», 66b–67). Далее следует гномическое обобщение об упадке мира, неизбежности старости, смерти и Божьего суда, заставляющее предполагать, что до сих пор речь шла о морском

плавании в метафорическом смысле, символически изображающем духовные искания и лишь использующем конвенциональные образы мореплавания, т.е. о том путешествии, которое можно совершить, и не выходя из монастырской кельи или пещеры отшельника. Нельзя исключать также, что имеется в виду путешествие в мир иной — упоминание о смерти содержится в конце поэмы: «Горе тому, кто не боится Господа, / смерть приходит к нему неожиданно» («Dol biþ se þe him his dryhten ne ondrædeþ; / cymeð him se deað unþinged»), 106).

Исход духовных (и реальных) странствий лирического героя поэмы неизвестен (39–41), но в отличие от Скитальца без тоски оглядывается он на тот мир, который оставляет (44). И в «Скитальце», и в «Морестраннике» оценка «срединного мира» (*middangeard*) одинакова, вся земная слава и красота кажутся бранными и неуклонно движутся к гибели. Различным оказывается только эмоциональное отношение к героическому дружинному миру. Если восклицания Скитальца: «Увы, яркая чаша! / Увы, воин в кольчуге!» («Eala beorht bune! / Eala byrnwiga!»), 94) проникнуты ностальгией и полны идеализации, то слова Морестранника подразумевают осуждение: «Дни миновали, все гордые замыслы земного царства» (80b–81).

Морестранник отрицает героический мир, даже посмертную славу, если душа запятнана грехом. В «Скитальце» лирический герой жалуется на быстротечность жизни и обреченность мира. Для описания его горя, вызванного невозвратимостью утрат, поэт избирает лирический жанр, близкий к элегии. Автор «Морестранника» оказывается склонным к гомилетическому жанру, с чем, вероятно, связана большая эксплицитность дидактики в этой поэме. Применительно к «Морестраннику» верно утверждение о том, что в отличие от лирики нового времени, англосаксонские элегии направлены не столько «на разведывание глубин собственной души», сколько «на осознание себя в свете истины христианского учения, извне данной и непреложной»<sup>17</sup>.

Тематически близка рассмотренным англосаксонским памятникам «Рифмованная поэма». Свое название это произведение получило благодаря последовательному применению рифмы, как конечной, так и в отдельных группах строк внутрискитальной, добавляющейся к обязательной аллитерации. Подобная звуковая организация делает «Рифмованную поэму» уникальной в древнеанглийской литературе

<sup>17</sup> Гвоздецкая Н.Ю. Язык и стиль древнеанглийской поэзии. С. 70.

и, возможно, объясняет ее необычную лексику (использование редких слов и окказионализмов), а также многосмысленность и тему ноту содержания.

Как и «Скиталец», «Морестранник» и «Смирение», «Рифмованная поэма» связана с общей темой «человек и время» универсальным параллелизмом микрокосма — жизни индивидуума и макрокосма — судьбы всего земного. Эта связь, коренящаяся в христианском осмыслении человека как *homo ab humo*, находит отражение во всей древнеанглийской медитативной лирике. Так, в «Морестраннике» неразрывно соединены судьбы земли (*eorþe*), всего мира (*middangeard*) и каждого человека (*monna gehwylc*): «Слава повержена; // величие земли старится / и дряхлеет; // так же, как и каждый человек / в этом мире» («Blæd is gehnæged; // eorþan indryhto / ealdað ond searað; // swa nu monna gehwylc / geond middangeard», 88b–90). Сходным образом вся структура «Рифмованной поэмы» основывается на параллелизме в описании одряхления, старения человека и упадка мира. Когда герой поэмы был молод и силен, мир вокруг него был полон жизни и радости (9–10). Но все изменилось, когда он состарился (45–46), — теперь стар каждый человек, так как мир достиг своего последнего возраста. Таким образом, судьба *homo*, и судьба *humus* оказываются постоянно и неразрывно сплетенными в воображении создателя поэмы.

Из четырех рассмотренных произведений этот параллелизм наиболее последовательно прослеживается именно в «Рифмованной поэме», которая тематически оказывается ближе всего к «Скитальцу». Так же, как в «Скитальце», в ней описывается былое счастье и настоящие беды героя, причем рассказ тоже ведется от первого лица. Вместе с тем по композиции «Рифмованная поэма» несколько отличается и от «Скитальца», и от других упомянутых англосаксонских памятников, которые начинаются с изображения несчастий героя, изгнанного, греховного, страдающего, в настоящем, т.е. «в момент речи» — и затем противопоставляют это горестное «сегодня» счастливому прошедшему или блаженному будущему. Напротив, «Рифмованная поэма» сначала описывает былое величие героя, а затем переходит к его бедствиям в настоящем.

В содержании произведения можно условно выделить следующие основные части: ретроспективное повествование лирического героя о миновавших радостях (3–42); его сетования на преклонный возраст (43–52); осознание им того, что прошедшее было только приготовлением к неизбежной смерти (как образно сказано в поэме, вся

жизнь героя была посвящена лишь тому, что он «могилу копал, / и этой мрачной могилы // избегнуть плоть не может» — «*þæt ic grofe græf, / ond þæt grimme græf // flean flæsce ne mæg*», 71–72a). В конце «Рифмованной поэмы» лирический герой выражает удовлетворение при мысли о том, что его ожидает истинное блаженство взамен того ложного, к которому он стремился в земной жизни (79–87).

Нельзя не заметить, что с самого начала произведения ясно прослеживается его тропологическая интенция. Открывается поэма воззванием к Господу (предвосхищающим заключение), помещающим лирического героя в ряд всех Божьих творений и сравнивающим его с цветком «*blostma*», которому суждено цветение и скорое увядание. Затем поэт обращается от микрокосма — к макрокосму, от преклонного возраста лирического героя — к заката мироздания (ср. в христианской философии истории, восходящей к Блаженному Августину, гармонизацию шести возрастов мира с числом дней творения и с шестью периодами в жизни человека, от младенчества до дряхлости). Конец поэмы (72–77) можно отнести как к судьбе самого рассказчика, так и к уделу всего человечества. Заключение имеет самый общий характер и обращено ко всему роду людскому.

В последних частях поэмы исчезают местоимения первого лица, однако и в ее начале, и в середине обращения от первого лица кажутся не более чем условным приемом. Лирический герой не рассказывает ни о воображаемой внутренней борьбе, ни о своих действительных переживаниях. В его монологах нет никакой двойственности чувств, никаких следов личного конфликта, поисков выхода или примирения с неизбежным. Переход к теме *ubi sunt* и увещание, обращенное к читателю, ничем не подготовлены и не следуют из контекста произведения. Вся поэма напоминает перечисление традиционных для англосаксонской лирики бедствий и страданий. Автор поэмы не делает попытки создать иллюзию непосредственности переживаний и тем мотивировать употребление местоимений первого лица. «Рифмованная поэма» не так психологически сложна, как знаменитые лирические песни изгнанников.

Подобно «Рифмованной поэме» (и прославившим древнеанглийскую поэзию жалобам Морестранника и Скитальца), теме бренности земного счастья посвящено произведение, условно называемое «Руины». Если «Рифмованная поэма», как и «Скиталец» и «Морестранник», истолковывает природу превратностей судьбы с христианской точки зрения, то в «Руинах» не выражены явно ни христианские, ни языческие мотивы, причудливый синтез которых



характерен для большинства англосаксонских поэм. Это произведение независимо и от гномической традиции, влияющей на всю древнюю английскую лирику. В отличие от всех англосаксонских лирических памятников, содержащих дидактические сентенции, «Руины» начисто лишены какого бы то ни было морализаторства.

В поэме дается подчеркнуто отстраненное описание разрушений и упадка в настоящем и изображение былого величия. С этим величием прошлого все время соотносится настоящее с его разором и тленом. Перед нами предстает ряд живых картин, живописных сцен, а не произносится философский монолог и не ведется повествование, как в других англосаксонских лирических поэмах. Это произведение допускает самые различные истолкования, и в том состоит его особое воздействие на читателя или слушателя, как средневекового, так и современного.

Ключ к пониманию поэмы — постоянное ощущение противопоставления прошлого и настоящего, красоты и разрушения, счастья и горя: «каменная стена великолепна» («Wrætlic is þes wealstan», 1a) — «разрушенная судьбой» («Wyrdе gebræcon», 1b); «хватка земли / хранит строителей <...> / сотни поколений / людей умерли» («Eorðgrap hafað / waldendwyrhtan <...> / of hund cnea / werþeoda gewitan», 6b–7a, 8b–9a) — «эти стены пережили... / многие царства» («Oft þæs wag gebad... / rice æfter ofrum», 9b, 10b); «жилища были прекрасны, / были многие бани, // величественные здания, / большой шум дружин, // медовые палаты, / полные людской радостью» («Beorht wæron burgræced, / burnsele monige, // heah horngestreon, / heresweg micel, // meodoheall monig, / mondreama full, 21–23b) — «город разрушился, / и те многие, кто могли бы починить его, // лежат в могилах. / Поэтому дворцы обратились в руины» («Brosnade burgsteall, / betend crungon, // hergas to hrusan. / Forþon þas hofu dreorgiað», 28–29) — «где в былые дни многие люди // радостные духом и сверкающие золотом, / украшенные великолепием, // гордые и хмельные, / сияющие в боевых доспехах, // любовались сокровищами» («fær iu beorn monig, // glædmod ond goldbeorht, / gleoma gefrætwed, // wlonc ond wingal, / wighyrstum scan», 32b–34).

В первых строках поэмы кратко выражена ее главная тема, напоминающая читателю, что все творения человека, как и сам он, тленны — описание развалин превращает их в символ людской бренности. Внимание привлекается сначала к судьбе зданий («дворцы разрушились, / в прах обратилось творение великанов» — «burgstede burston, / brosnað enta geweorc», 2), затем к судьбе их

создателей («хватка земли хранит строителей» — «eogðgrar hafað / waldendwyrhtan», 6b–7a). Совершенство творения прошлого возникает перед глазами поэта: сияющие здания, бани с высокими стропилами — все полно ликованья и радости. Внезапно картина меняется: чума уносит жизни людей, град разрушается; ничего, кроме развалин, не остается там, где прежде счастливые люди веселились, наслаждаясь изобилием в «медовых палатах». Мотив пира часто появляется в англосаксонской поэзии, начиная с лирических фрагментов «Беовульфа»: «все отдали жизни: // лишились радости пиршественных палат. / Никого нет у меня, кто бы // мог носить меч или заставить сверкать / блестящую чашу, // дорогой пиршественный сосуд / <...> Нет ни радости арфы, // восхищения веселящим деревом» (2251–2254, 2263–2264). Как правило, этот мотив ассоциируется с тем эпическим дружинным прошлым, о котором ностальгически тоскует лирический герой: так, Скиталец мечтает о том, чтобы его приветил кольцедробитель, «добрый, в доме, / и в медовых застольях захотел бы осиротевшего // утешить лаской» (27–29<sup>18</sup>). Ограниченность мотива пира прошлым и его отсутствие в настоящем во всех древнеанглийских элегиях<sup>19</sup> так же поэтически значимы, как и в «Руинах».

В конце поэмы фокус сужается снова — от описания развалин города к изображению горячих источников. В рукописи последние строки не поддаются прочтению, однако и в них, как можно предположить, величие минувшего противопоставляется упадку настоящего.

Во всех древнеанглийских лирических произведениях прошлое контрастирует с настоящим, в «Руинах» то же противопоставление включает картины жизни и тлена. Контраст, наиболее последовательно проведенный в этой поэме, можно назвать общим поэтическим принципом англосаксонской лирики.

Многое в «Руинах» говорит о том, что рассказчик описывает увиденное им самим — изображение природы не исключает идентификации с конкретным местом в Англии, скорее всего с развалинами римских бань в Бате. Вполне возможно, что в этом произведении выражено личное переживание, вызванное собственным наблюдением

---

<sup>18</sup> Пер. В.Г. Тихомирова. Цит. по: Древнеанглийская поэзия / Изд. подг. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982.

<sup>19</sup> Мельникова Е.А. Меч и лира. Англосаксонское общество в истории и эпосе. М., 1987. С. 173.

нием поэта, — в его размышлениях перед покинутыми зданиями оживают воспоминания о былом великолепии городов, прошедшей славе и могуществе людей, некогда их населявших.

Близкую параллель описанию разрушений в «Руинах» можно привести из поэмы «Скиталец»:

þonne calle þisse worulde	wela weste stondeð,	все богатства мира пустыми стоят; повсюду в этом срединном царстве ветром продуваемые стены высятся, инеем покрытые. Жилища в развалинах; пиршественные палаты разрушились. Правители лежат, лишённые радости; великие воины все пали в славе у стены.
swa nu missenlice geond þisne middangeard	weallas stondað,	
winde biwaune	Hryðge þa ederas;	
hrime bihrorene.	Waldend licgað	
woriað þa winsalo.	duguþ eal gecrong,	
dreame bidrorene;		
wlanc bi wealle.		(74–80a)

Общую черту обеих поэм составляет параллелизм быстротечной человеческой доли и судьбы городов и зданий, воздвигаемых людьми для собственных удовольствий. Описанием развалин — одного из многих образов, определяющих сложнейшую архитектонику поэмы «Скиталец», в «Руинах» ограничена главная и единственная тема произведения. Оплакивая неизбежность упадка и разрушений, лирический герой «Скитальца» скорбит о собственной судьбе, равно как и о бренности всего земного. В «Руинах» же лишь звучит голос рассказчика, но ничего не сказано о нем самом. В отличие от Скитальца и героев других англосаксонских лирических поэм (включая фрагменты «Беовульфа») не известен ни его возраст, ни пол, ни чувства, ни душевное состояние.

Это произведение подчеркнуто безлично и объективно, в нем не происходит никаких событий, никто не совершает во время произнесения монолога никаких действий. Если что-то и происходит, то не в далеком прошлом и не в действительности, но в воображении того, кому принадлежит звучащий в «Руинах» лирический голос. Описываемое им прошлое, былая слава постепенно становятся для него более зримыми, чем созерцаемые разрушения и тлен в настоящем. Течение времени определяет структуру и композицию поэмы, и время оказывается ее основной темой. Поразительно, как передано в произведении ощущение вечности, неизменности созерцаемых развалин и физической вовлеченности в это, ставшее вневременным, прошлое лирического героя, чье присутствие заставляет услышать в молчаливых руинах пульсацию времени. Лирическому герою нет нужды более явно вмешиваться в ход поэмы, делая какие-либо лич-

ные замечания или говоря о своих переживаниях. Слушатели и без того превосходно чувствуют и его благоговение перед могуществом времени, и способность противостоять этой разрушительной власти силой своего воображения.

Тема разрушения и упадка городов и зданий существует в средневековой литературе на правах лирического топоса. В англосаксонской поэзии эта тема предвосхищается лирическим фрагментом «Беовульфа», заключающим плач отца по погибшему сыну: «покинута пиршественная палата, / ветром продуваемое место отдохновения // лишено радости; всадники спят, // воины в могиле; / нет звуков арфы, // нет веселья в палатах, / как некогда бывало». Древняя кельтская поэзия тоже дает примеры того, как описывается разрушение некогда славных и процветающих городов и строений: это и знаменитая поэма о Кинддилане, вложенная в уста его сестры Хеледд (IX в.), и стихотворение о покинутом хозяевами очаге Регеда (IX в.).

Наиболее близко к англосаксонской поэме «Руины» валлийское хвалебное стихотворение о былом величии крепости Тенби (IX в.) из «Книги Талиесина»<sup>20</sup>, открывающееся призывом поэта к Господу, к которому обращена просьба о ниспослании защиты от врагов и о возвращении власти роду Аб Эрбина. Для описания крепости (каждая из девяти строф которого начинается строкой «прекрасное укрепление») неизменно используется настоящее время: «Прекрасное укрепление стоит над широкой водой, неприступная крепость, окруженная морем» (3). «Прекрасное укрепление стоит высоко. Великолепны удовольствия, высока ему хвала. Прекрасно все кругом, ограда защитников» (8). Настоящее время сменяется прошедшим, когда речь идет о былых радостях, сопутствовавших обитателям крепости и в их числе лирическому герою: «Там была дружина и была песня в укреплении <...> Перед великим господином, нападающим на врага, далеко прославленным воином, они собирались» (3). «Прежде чем уйти в сосновый гроб, он давал мне мед и вино из стеклянной чаши» (4). Переключение из настоящего времени в прошедшее, совершающееся в пяти строфах поэмы, сообщает особую пронзительность горю лирического героя, напоминающего «последнего отпрыска великого рода» в «Беовульфе». Для него нет актуального настоящего, в его воображении павшая крепость Тенби

---

<sup>20</sup> Здесь и далее примеры из валлийской «Книги Талиесина» цит. по: The Book of Taliesin / Ed. J.G. Evans. Llanbedrog, 1910.

существует вечно; былое счастье, о котором он говорит в своем монологе, для него реально и значимо.

О древней крепости в Рат Имган (*Ráth Imgain*, совр. Ратанган), оставшейся покинутой многими поколениями правителей (перечисляются семь имен сменивших друг друга королей) и их воинами, идет речь в одном из ранних ирландских стихотворений (IX в.) «Лейнстерской Книги»: «Крепость перед дубовым лесом, она принадлежала Бруидги, она принадлежала Каталю. <...> Крепость остается после каждого правителя, воины спят в земле»<sup>21</sup>. Легко заметить вербальное сходство со строками англосаксонской поэмы «Руины» («Хватка земли, крепкое объятие могилы хранит мощных строителей, умерших и тленных, пока не минет сотня поколений людей», 6–10), также говорящими о том, что развалинам зданий суждено пережить их создателей.

Ирландское стихотворение о крепости в Рат Имган с его основной темой *sic transit*, заключающее размышление о бренности земной власти, конечности человеческой жизни, заставляет вспомнить рассказ, посвященный падению Тары, который приводится в «Календаре Энгуса» (ок. 800 г.): «Могущественная крепость Тары погибла, когда погрузилась в сон ее королевская власть; благодаря многим достопочтенным героям (=клирикам) великая вершина Маха (Армы) остается» (165). «В прах — великое горе — обратилась гордыня всегда храброго Лоэгайре; имя Патрика, сияющее, знаменитое, прославляется» (169). «Вера укрепилась; она доживет до Судного Дня; виновные язычники вымерли, их крепости необитаемы» (173). «Крепость Круахана достигла конца, вместе с Айлилем, отпрыском победы. Великолепно превосходство над знатными людьми: то, что в монастыре Клонмакнойс» (177).

Напомним, что Тара, о гибели которой идет речь в поэме, была не только резиденцией верховного правителя всей Ирландии, но и одним из двух (вторым был Уснех) важнейших языческих культовых центров страны. Именно с Тарой, правители которой по преданию вступали в священный брак с землей Ирландии, связано представление о сакральной власти короля над всей страной. В Таре — священной столице Ирландии, устраивались уходящие в глубину веков языческие празднества, обеспечивавшие закон-

---

<sup>21</sup> Здесь и далее примеры ирландской поэзии цит. по: *Early Irish Lyric Eighth to Twelfth Century* / Ed. with Translation, Notes, and Glossary by G. Murphy. Oxford, 1977.

ность и благополучие королевской власти. Согласно легендам, правителей Тары хоронили в Круахане, о «конце» которого идет речь в приведенном фрагменте. О Круахане в преданиях повествуется как о столице западного королевства Коннахт, сакральном друидическом магическом центре, резиденции королевы Медб и короля Айлиля, чье имя тоже встречается в тексте поэмы. В V в. верховным королем Ирландии был упоминаемый в поэме Лоэгайре, который не пожелал принять христианство и отказался склониться перед святым Патриком, так как друид предостерег его, что святой отнимет у правителя власть над живыми и мертвыми. Напротив, привратник Лоэгайре, по преданию, сделался едва ли не первым монахом в Ирландии. Известный ирландский святой, Руадан проклял Тару, и после VI в. в языческой столице больше не решался поселиться ни один ирландский король. Начиная с этого времени все верховные ирландские короли стали христианами.

Не требуется проницательности, чтобы понять основную тему приведенного нами фрагмента, говорящего не только о разрушении Тары и конце ирландской королевской династии, но и о превосходстве христианства над язычеством. Бренность языческих крепостей и городов противопоставляется вечности ценностей новой веры: Тара гибнет, существование крепости Круахана подошло к концу, однако обитель Армы остается на все времена, так же как и монастырь Клонмакнойс; гордыня языческого короля Тары Лоэгайре привела его к гибели, но имя святого Патрика славится в веках. Нет сомнения в том, что тема руин трактуется здесь в духе христианского назидания. Более того, благодаря топическому характеру, эта тема, возможно, служит своеобразным сигналом жанра — проникнутых ностальгией поэм о минувших героических временах. Используемая как средство выражения эмоциональной оценки древних героических поэм, данной христианским автором, эта тема сама по себе свидетельствует об устойчивости традиционной топики.

Скорее всего, тема разрушения городов распространяется в средневековой литературе под воздействием христианских сочинений о суетности всего земного. Блаженный Августин в проповеди о разрушении Рима («De excidio urbis Romae sermo») рассказал о причинах падения этого города, а позднее в сочинении «О Граде Божиим», тоже написанном под впечатлением от разгрома Рима готами в 410 г., — о том, почему обречены на гибель все «гра-

ды земные»<sup>22</sup>. Комментарии к третьей книге «О Граде Божиим» переросли под пером Орозия в его «Истории против язычников» («*Historiarum adversus paganos libri septem*», ок. 418 г.) в еще одно объяснение причин разрушения Вавилона и Рима. В следующем веке дань традиции отдал Гильдас в сочинении «О разрушении и завоевании Британии» («*De excidio et conquestu Britanniae*», ок. 515–547), которое было особенно почитаемым в Европе. Алкуин, именовавший Гильдаса «*Gildas sapientissimus*», тоже подробно разрабатывал этот топос в элегии «О разрушении монастыря в Линдисфарне» скандинавами в 793 г.

Одно из самых ярких произведений на эту тему — элегия «О разрушении Тюрингии» Венанция Фортуната (VI в.), описавшего от лица принцессы Радегунды судьбу ее германской родины:

<p>Conditio belli tristis, sors invida rerum!          Quam subito lapsu regna superba cadunt!          Quae steterant longo felicia culmina tractu          victa sub ingenti clade cremata iacent.          Aula palatino quae floruit antea cultu,          hanc modo pro cameris maesta favilla tegit.          Ardua quae rutilo notuere ornata metallo,          pallidus oppressit fulgida tecta cinis.</p>	<p>Горестное состояние, вызванное войной,          злая судьба вещей! Как внезапно гордые          царства превращаются в руины! Крыши,          что счастливо стояли веками, повержены и          сожжены до полного уничтожения.          Дворец, что прежде сверкал красотой и          изяществом, теперь венчают тлеющие          уголья — вместо арок. Бледный пепел          запорошил высокие здания, что сияли,          украшенные золотом.</p>
(1–8)	

Венанций Фортунат, несомненно, основывался как на традиции, восходящей к Блаженному Августину, так и на поэтических опытах римских поэтов: Лукана («*Фарсалия*» I. 24), Вергилия («*Энеида*», кн. 12), и особенно философских элегий Овидия о скорбных событиях его жизни. Соединение христианской и античной традиции характерно для произведений непосредственных предшественников Венанция Фортуната, галльских и итальянских поэтов V в., внесших вклад в разработку темы руин. Таковы приписываемая Просперу Аквитанскому «Песнь о провидении Господнем» («*Carmen de Providentia Divina*», ок. 415–416 гг.) и анонимные поэмы V в. «О, благородный Рим» («*O Roma Nobilis*») и «Об изменении судьбы Рима» («*De Mutata Romae Fortuna*»), где вновь дается христианское объяснение падению Рима, восходящее к Блаженному Августину.

<sup>22</sup> Цит. по: *Августин Блаженный. О Граде Божиим*, к Марцеллину против язычников двадцать две книги. Киев, 1880.

Разрушение городской цивилизации античности, на смену которой пришла сельская культура Средних веков, падение Римской империи, нашествие германских племен предоставляли все условия, необходимые для развития этой топики. В более позднее время элегии были внушены поэтам видом Рима, лежащего в руинах после войны Генриха IV с Григорием VII. Таковы, например, элегии Хильдеберта Лаварденского (1056–1133): «Нет тебе равного, Рим, хотя ты почти и разрушен, / — Но о величье былом ты и в разрухе гласишь. / Долгие годы твою низринули спесь, и твердьни / Цезаря, храмы богов ныне в болоте лежат...»<sup>23</sup>, которые сравнивали с сонетами «Древностей Рима» Дю Белле.

Сочинения о разрушении Рима и обреченности мирских городов Хильдеберта, Алкуина, Венанция Фортуната и раннехристианских галльских и итальянских поэтов основаны на сочинениях Блаженного Августина, Орозия, Гильдаса, в свою очередь восходящих к традиции ветхозаветных книг, полных страстных пророчеств и скорбных плачей о покинутых и разрушенных городах (Книги пророка Исаии 13–37, Книги пророка Иезекииля 4–43, Книги пророка Иеремии 1–52, Книги Плача Иеремии 1–2). В отличие от раннесредневековой лирики разрушение городов в Ветхом Завете описано обобщенно, не так как если бы оно происходило на глазах наблюдателя. Изображение реальных развалин вытесняется символическим значением происходящего. Архитектурные подробности играют в описании руин несравненно менее важную роль, нежели смысловая нагруженность происходящего для настоящего и будущего: во всех книгах Ветхого Завета идет речь о том, что разрушение города посылается Господом как кара за грехи его правителей и обитателей.

Говоря о происхождении лирической топики руин, уместно вспомнить о едва ли не древнейших в мировой словесности фольклорных плачах о падении городов, распространенных в шумерской поэзии (например, плач о разрушении города Лагаша во время войны его правителя Урунимгины с Лугальзагеси, царем Уммы, плач о гибели Ура, о гибели Шумера и Аккада, плач «Проклятие Аккаду»). При несомненной связи с ритуалом все шумерские плачи о падении городов имеют фольклорный характер, что подтверждается, в частности, их формальной организацией (использованием повторов, параллелизмов, простейших созвучий).

---

<sup>23</sup> Пер. Ф.А. Петровского в кн.: Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. М., 1972. С. 210.



Предположение о фольклорном источнике лирической темы упадка городов и разрушения зданий не исключает того, что на ее становление оказала влияние античная поэзия: описание разрушения Трои, содержащееся в 12-й книге «Энеиды» Вергилия, философские элегии Овидия о превратностях его собственной судьбы («Послания с Понта», «Тристии», с которыми сравнивали и древнеанглийские элегии «Скиталец» и «Морестранник»). Еще более важны для развития этой темы и превращения ее в топику картины руин в Священном Писании и в христианских сочинениях о суетности всего земного. Можно заключить, таким образом, что в теме руин, очевидно, восходящей к фольклорному жанру, но опосредованному библейской традицией, христианской культурой и античностью, отразилась судьба лирической поэзии Средневековья, обязанной своим появлением тем же культурным и литературным традициям.

#### ПЕРВЫЕ ОБРАЗЦЫ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ

В отличие от четко структурированных медитативных произведений («Рифмованной поэмы», «Смирения», «Скитальца», «Морестранника»), которые состоят из двух контрастирующих или параллельных частей — лирической и гномической, описывающих прошлое и настоящее, стихотворения с любовной тематикой имеют менее строгую композицию. Эти поэмы — «Жалобы жены» и «Послание мужа» — образуют отдельную группу в корпусе англосаксонской лирики, выделяясь и своей тематикой, и образом лирического героя, и формальными особенностями. В наибольшей степени это касается произведения, лирической героиней которой выступает женщина, — «Жалобы жены». С некоторой долей условности этот памятник может быть отнесен к древнему и почти не сохранившемуся лирическому жанру «женских песен».

Главная трудность в интерпретации поэмы «Жалобы жены» объясняется тем, что речь в ней идет не о происшествиях, не о действиях, а только о чувствах героини. Мучимая неизвестностью и страдая от разлуки с по-прежнему желанным супругом, она произносит свой драматический монолог. Напоминая вероломному супругу о взаимных обетах верности («что ничто, кроме смерти, не разединит» их — *ƿæt unc ne gedælde / nemne deað ana*, 22), героиня с горечью признает, что родственникам мужа удалось разлучить их

(«*ƿæt hy todælden unc*», 12*b*), и теперь все забыто им, «как будто бы никогда и не существовало» («*swa hit no wære*», 24*b*).

Ощущение былого счастья героини вместе с любимым мужем усиливается тем, сколь пронзительно описано ее одиночество в безрадостном настоящем: «должна я сидеть / все долгие летние дни, // оплакивая свои пути несчастья» («*ƿær ic sittan mot / sumorlangne dæg*, // *ƿær ic wepan mæg / mine wtræcsipas*», 37–38), в то время как «близкие есть на земле, // живущие любовью, / ложе делят» («*Frynd sind on eorþan, // leofe lifgende / leger weardiað*», 33*b*–34). В «Жалобах жены» (и во всех англосаксонских лирических поэмах) выражается сугубо субъективное восприятие времени и устанавливается свое определенное соотношение настоящего и прошедшего. Однако если в медитативной и духовной лирике осознается переходящее всех ценностей: жизни человека, отношений людей, цивилизаций, то в «Жалобах жены» все лирическое время относится к «вневременному» настоящему, настоящему «без конца». «Сейчас» для героини статично и неизбежно: она обречена сидеть в темнице под дубом все «долгие летние дни» («*sumorlangne dæg*», 37*b*). Максимум субъективности достигается тем, что время измеряется чувствами героини: «Стара эта земляная пещера, / вся я полна тоски» («*Eald is þes eorðsele; / eal ic eom oflongad*», 29) — параллелизм, подчеркнутый полной корневой рифмой в ключевых словах строки *eald* — «старый» и *eal* — «вся». Даже воображение героини не способно избавить ее от преисподней, в которую она заточена. Как образно сказал Т.А. Шиппи, «В “Жалобах жены” описано то душевное состояние, когда ум крутится вокруг событий прошлого и не может найти отдохновения»<sup>24</sup>.

Рассказ героини о прошедшем (17*b*–25*a*) тоже лишен линейной временной последовательности. Сначала говорится, что муж героини уехал. Иллюзия последовательности создается употреблением наречий: *æresta* — «сначала», *ða* — «тогда, потом»: (тогда) она сама отправилась в путь (9*a*), потом родственники мужа стали тайно вынашивать замыслы о том, как разлучить супругов (11–13). В конце концов героиня была изгнана на остров (15–16). Затем она вновь возвращается мыслями к тому, как они с мужем обменялись взаимными обетами верности (22–23), но: «потом это изменилось. // Сейчас так, / как будто и никогда не было // нашей дружбы» («*Eft is ƿæt onhworfen. // Is nu / swa hit no wære // freondscipe uncer*»,

<sup>24</sup> Shippey T.A. Old English Verse. L., 1972. P. 72.

23b–25a). Ход событий, во многом сложных и запутанных, передает противоречивость чувств героини. Можно предположить, что в контексте поэмы важна не столько последовательность событий, сколько их эмоциональное восприятие лирической героиней. Непереносимость, «вневременность» настоящего, условно говоря, отменяет прошедшее: «потом это изменилось. Сейчас так, как будто и никогда не было...». Ощущение вечности настоящего усиливается благодаря тому, что в поэме отсутствует будущее, какая бы то ни было перспектива. Героиня говорит, что «навсегда» (*aefre*) останется смятенной ее душа (39–41).

Описание безнадежного положения героини, будто «выключенной» из хода времени, позволяет до некоторой степени противопоставить «Жалобы жены» другим лирическим поэмам. Во многих из них присутствует, пусть и отдаленно, перспектива будущего — вечности, следующей за земной жизнью (как в «Скитальце», «Морестраннике», «Рифмованной поэме»). В «Жалобах жены» время воспринимается предельно субъективно. В отличие от духовной и медитативной лирики здесь нет чувства истории, нет предвкушения будущей жизни, нет никакого ощущения иного времени, кроме того, которым героиня меряет собственное бытие. В восприятии времени поэма следует раннесредневековым концепциям с их максимальной индивидуальностью (ср. в «Исповеди» Блаженного Августина: «В тебе, душа моя, измеряю я время. <...> Впечатление от проходящего мимо остается в тебе, и его-то сейчас существующее, я измеряю, а не то, что прошло и его оставило. Вот его я измеряю, измеряя время. Вот где, следовательно, время или же времени я не измеряю»<sup>25</sup>). Благодаря сугубой субъективности во всем, включая восприятие времени, «Жалобы жены» оказывается едва ли не самой лиричной из всех англосаксонских поэм.

В соответствии с канонами древнеанглийской лирики в эту поэму инкорпорировано, на первый взгляд, иножанровое заключение. Лирическая исповедь героини прерывается гномическим размышлением (42–50a): «Всегда должно мужу молодому / быть печальным духом» («*A scyle geong mon / wesan geotommod*», 42), которое, казалось бы, предлагает переносить выпадающие на долю каждого смертного несчастья со стоической твердостью. Вместе с тем можно найти почти построчные текстуальные параллели между основной лирической и финальной гномической частью и показать, что, вопреки распространенному мнению, переход от описания индиви-

<sup>25</sup> *Аврелий Августин. Исповедь* / Пер. М.Е. Сергеевко. М., 1997. С. 229.

дуального, личного, рожденного собственными страданиями героини к гномическому не только не противоречит прямому контексту поэмы, но и непосредственно из него следует.

Так, лирическая часть начинается с того, что героиня описывает свои мучения вдали от родины: «Всегда страдала я от несчастий в изгнании» («A ic wite wonn / minra wraesciða», 5). В гномической части эта тема развивается; устанавливается, условно говоря, причинно-следственная связь между бедами героини и молодого мужа: (поэтому)

«всегда пусть молодой муж, / будет печален духом; // который жесток в помыслах своего сердца, / так же как имеет он // приятную наружность, / пусть имеет он заботу в груди, // череду бесконечных горестей; / пусть только от него единственного будет зависеть // вся его радость в этом мире» («A scyle geong mon / wesan geomormod, // heard heortan gepoht, / swylce habban sceal // bliþe gebæro / eac þon breostceare, // sinsorgna gedreag, / sy æt him sylfum gelong // eal his worulde wyn, 42–46a).

Иными словами, пусть у этого «молодого мужа» не будет никаких радостей, кроме тех, которые может принести жребий изгнанника: «Пусть будет так, // что изгнанный из своей родной страны» («sy ful wide fah // feorres folclondes», 46b–47a), — как была изгнана я сама (т.е. героиня лирической части поэмы), — «мой друг будет сидеть // под холмом, / подвластный всем бурям, // друг, печальный духом, / в окруженном водой // мрачном жилище» («fæt min freond siteð, // under stanhlipe, / storme behrimed, // wine werigmod / wætre befloweren, // on dreorsele», 47b–50a), так же как и я должна жить в этой «земляной пещере» («in þam eorðscræfe», 29b). «Мой друг будет терпеть // великую душевную тоску» («dreogeð se min wine // micle modceare», 50b–51a), как и я терпела «утреннюю тоску» («Hæfde ic uhtceare», 7b) и страдаю от «этой душевной тоски» («fære modceare», 40a). «Он будет вспоминать очень часто // более радостное жилище» («he gemon to oft // wynlicran wic», 51b–52a), как и я предаюсь воспоминаниям в этом «месте, лишенном радости» («wic wunna leas», 32a). «Горе тому, // кто покинет / своего возлюбленного со скорбящим сердцем!» («Wa bið þam þe sceal // of langoþe / leofes abidan!», 52b–53) — этим восклицанием заканчивается это самое безнадежное и самое лирическое из всех англосаксонских произведений. Героиня не находит утешения ни в воспоминаниях о безмятежном прошлом (как в «Руинах»), ни в упованиях на милость Господа в будущем (как во всей остальной древнеанглийской лирике).

Легко заметить ту искусность, с которой вплетены в лирическую ткань поэмы гномические мотивы: героиня размышляет о том, что покинувший ее муж не сможет забыть счастливого прошлого, как бы ни сложилась его судьба. Злой рок, разлучивший супругов, часто вмешивается в жизнь смертных, но и горе следует переносить мужественно. Лирическое начало «пронизывает» гномическую часть поэмы — героиня и проклинает предавшего ее мужа, и страдает ему из глубины своих горестей, напоминая и себе, и ему о необходимости терпения.

Ситуация, в которой произносит свой монолог героиня «Жалоб жены», воспроизводится в поэме «Послание мужа» — последней из сохранившихся лирических англосаксонских поэм, которые нам надлежит рассмотреть. Женщина здесь также разлучена со своим возлюбленным или мужем, который «уплыл по волнам» («Послание мужа», 41–44a, ср. «Жалобы жены», 6–7a). Таким образом, как и во всей древнеанглийской лирике, мотив изгнания оказывается здесь основным и объединяется с другой традиционной лирической темой, противопоставляющей прошлое (*aerdagum*) настоящему (*nu*). Однако в «Послании мужа» (в отличие от привычной реализации этого контраста в англосаксонской лирике) настоящее лучше прошедшего, что придает поэме некий осторожный оптимизм.

«Послание мужа» — наиболее простая по композиции из всех древнеанглийских лирических поэм. В ней ярче всего выражено повествовательное, и, соответственно, слабее всего — лирическое начало. Возможно, это вызвано тем, что основная часть монолога произносится не главными персонажами — мужем и женой, а неким третьим лицом — посредником между ними. Если не во всей поэме, то по крайней мере в большей ее части, — лирический голос принадлежит деревянной дощечке, на которой рунами начертано послание мужа (очевидно, находящегося в изгнании), адресованное его жене. В этих частях лирическое начало играет подчиненную роль — речь идет о том, как дерево, на котором впоследствии было начертано послание, росло на морском берегу, спрятанное от людских глаз и доступное лишь нежному объятию волн. Это одинокое создание не могло и представить себе, что когда-нибудь будет наделено даром речи; но вот искусство человека позволило ему донести до жены тайное послание о верности и любви ее мужа, предназначенное лишь ей одной.

В последней части поэмы лирический герой начинает говорить от лица самого мужа и напоминает жене об их взаимных обетах, при-

несенных до того, как вражда сородичей разлучила супругов. Теперь, когда все опасности, стоявшие на их пути, благополучно преодолены, счастье мужа омрачается только его разлукой с любимой женой. Поэтому он просит ее, как только кукушка печально позовет с лесного холма, поспешить на корабль и отплыть к нему на юг, не позволяя никому ни воспрепятствовать, ни отложить ее путешествие. В настойчивых напоминаниях об обетах верности, которые муж обращает к своей жене, сквозит его тревога и сомнение в ее чувствах.

Как в «Жалобах жены», в поэме «Послание мужа» любящие разлучены злым роком, но здесь верность и преданность одного из них сообщают всей поэме устремленность в будущее. Однако в отличие от поэмы «Жалобы жены», трагическая судьба героини которой обрекала ее на более экспрессивное изъяснение чувств и, следовательно, большую лиричность, «Послание мужа» напоминает размеренное, хорошо структурированное обращение одной договаривающейся стороны к другой. Если лирическую героиню «Жалоб жены» мучили в ее одиночестве воспоминания о счастливом прошлом, о влюбленных, «делящих ложе» («*leger weardiað*», 34b), то герой «Послания мужа» заглядывает в будущее и заявляет через своего посланца, что наивысшим счастьем для него будет вместе с женой «делить казну, / чеканные кольца, // червонное золото», одаряя этими богатствами свою дружину («*ætsonne / sibþan motan // secgum ond gesiþum / sinc gedælan, // nægled e beagas*», 33–35a).

Можно предположить, что перемена тональности в «Послании мужа» по сравнению с сетованиями героини в поэме «Жалобы жены» обусловлена «переменой пола» лирического героя. Если жалоба и, следовательно, в известном смысле, лирика входят в культурную роль женщины (очевидно, генетически связанную с женскими ритуалами оплакивания покойника), то произносящий жалобу мужчина в какой-то степени присваивает себе «женскую роль». Приняв на себя пассивную роль жалобщика, герой, который «обречен на бездействие и не может проявить себя иначе, как в силе духа и силе чувства»<sup>26</sup>, становится отшельником, изгнанником, странником, скитальцем. В отличие от «женских песен» в «мужских» лирических поэмах, таких, как «Скиталец», «Морестранник», жалобы обычно имеют не любовный, а философский характер. Так формируется новая культурная роль мужчины, что происходит, вероятно, не без влияния «женской» лирики.

<sup>26</sup> Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов. С. 214.

Уместно сравнить англосаксонские жалобы изгнанников со знаменитой поминальной песней Эгиля «Утрата сыновей»<sup>27</sup>, которая по своей теме, системе образов, поэтическому языку ближе всего к древнескандинавским «женским песням» (жалобам Гудрун в эддических «Речах Хамдира» и «Подстрекательстве Гудрун»). Поэма Эгиля, единственная «мужская» жалоба в скандинавской литературе, сочинена скальдом по предложению женщины — его дочери Торгерд, и не просто в усадьбе (*innan stokks*), пределами которой ограничивалась обычно социальная роль женщины, но внутри той комнаты, где он лежал, запершись, горюя (т.е. подчеркнуто — *innan stokks*<sup>28</sup>). Исполнил ее Эгиль тоже в окружении женщин («Асгерд, Торгерд и других домочадцев»), в известном смысле присваивая себе женскую культурную роль. Как пишет по этому поводу Карол Клоувер, «“Утрата сыновей” Эгиля звучит как жалоба женщины потому, что в каком-то глубоком культурном смысле она таковой и является»<sup>29</sup>.

Возвращаясь к англосаксонским «женским песням» и «Посланию мужа», можно заметить в этих поэмах черты сходства, предвосхищающие типологические особенности любовной лирики. Акцент в них ставится на частных, индивидуальных ситуациях. Стремление к глобальности обобщений, столь характерное для медитативной лирики, здесь полностью отсутствует. Лирических героинь этих поэм трудно назвать представителями всего человечества, обобщающими свой эмоциональный опыт в гномических размышлениях. Судьбы людские интересуют героинь любовных произведений несравненно меньше, чем их собственные. В отличие от героев медитативной лирики они не идеализируют прошлое, существуя лишь в настоящем с его болью, страстью, благословением и проклятьем тому, кто обрек их на горе.

\* \* \*

Итак, попытаемся в самом общем виде охарактеризовать те представления о времени и пространстве, которые можно наблюдать на примере древнеанглийской лирики начиная со стадиально

<sup>27</sup> Egill Skallagrímsson Sonnatörrek. Den norsk-islandske skjaldedigtning. B: Rettet tekst. Ugd. Ved Finnur Jónsson. 2 udg. København, 1973. S. 34–37.

<sup>28</sup> Ср.: Clover C. Regardless of Sex: Men, Women, and Power in Early Northern Europe // *Speculum*. 1993. Vol. 68. № 2. 1993. P. 382.

<sup>29</sup> Ibid. P. 384.

наиболее ранних образцов, инкорпорированных в основной эпический контекст «Беовульфа» и восходящих к традиции плача, и с тех древнейших «женских песней», которые дают «мужской» лирике свои жанровые формы.

На фоне эпической, дидактической, духовной, гномической поэзии древнеанглийские лирические поэмы выделяются относительно малым объемом (самая длинная поэма «Морестранник» включает 124 строки). Вербальная краткость — характерная черта лирической поэзии, обусловленная «краткостью» описываемого в ней события. В отличие от больших форм, например эпических, изображающих продолжительные действия и требующих нескольких (многих) персонажей, те древнейшие произведения, которые можно назвать лирическими, обычно в соответствии с общими канонами лирики выделяют одного героя, показанного в единственной ситуации и в единственный момент. Ситуативность лирики можно противопоставить сюжетности эпоса.

Индивидуальность переживаемого утверждается в древнейшей лирике двумя основными способами: представлением всего рассказа от первого лица и противопоставлением настоящей ситуации или переживаний лирического героя в настоящее время прошлому, как его собственному, так и прошедшей/настоящей жизни других людей. Таким образом, чувства лирического героя представляются как более индивидуальные, что интенсифицирует переживаемое им.

Оба лирических фрагмента «Беовульфа» пронизаны ностальгическим чувством, вызванным утратой всего героического, эпического мира. Скорбь о былом величии рода, о гибели сына, осознание неизбежности смерти, почти физическое ощущение неостановимости времени делают прошедшее более реальным, чем настоящее. Время здесь осмысляется не как цикличное, но как линейное со всей его необратимостью и неизбежностью.

Для лирических фрагментов «Беовульфа» характерна та же общая основная тема, что и для всех типологически ранних лирических поэм англосаксов, — одиночества. Эта тема, превращенная в древней лирике в своеобразную «культурную» позицию, аномальна для более архаической поэзии. Связанные с темой одиночества мотивы изгнания, скитания, путешествия обычно обусловлены чувством утраты чего-то желанного для лирического героя. Этим утраченным, но желанным может быть прошедшее, жизнь, возлюбленный, юность, состояние духовной гармонии, вся цивилизация. Выражение горя, связанного с невыполнимостью желания, принимает форму моно-



логической лирической жалобы. В «Скитальце» одиночество героя, его тоска по счастливому прошлому приближают его к лирическому герою эпохи романтизма, изливающему боль своего сердца, когда он не может более сдерживаться. В «Морестраннике» лирический герой пытается посредством своего монолога разрешить обуревающие его сомнения и примирить соблазны сиюминутной мирской жизни с открывающимися ему вечными истинами. В «Деоре» певец пытается с помощью поэзии спасти себя от грядущих бед, которые, как он надеется, будут развеяны его поэтическим словом.

В любовной лирике страдания героя/героини, вызванные разлукой с любимым, усиливаются воспоминаниями о былых радостях или, как, например, в «Жалобах жены» (33–36), противопоставлением собственных горестей в настоящем блаженству счастливых влюбленных. В духовной лирике, например в древнеанглийской поэме «Смирение», прошлое с его мирскими наслаждениями контрастирует с настоящим, исполненным физических страданий и предвосхищения будущего. В «Рифмованной поэме» основная тема — бренность земной жизни и необходимость покаяния — раскрывается на примере жизни лирического героя. Основной прием описания во всей англосаксонской лирической поэзии — контраст — приобретает в этом произведении особенную выразительность: за рассказом героя о прошлом — веселой юности следует внезапный переход к отрицанию земных радостей в повествовании того же героя о страданиях старости в настоящем.

Подобно духовной лирике, поэма «Руины» посвящена описанию бренности всего земного, неизбежности упадка и разрушения. Композиция этого произведения тоже строится на контрасте прошлого и настоящего, подчеркнуть который позволяет прием перечисления (земные богатства изображаются сначала в их величии, а затем — подвергнутыми разрушению и тлену). Поэма «Руины» дает единственный пример описательной лирики во всей англосаксонской поэзии.

В медитативной поэзии лирический герой ставится в ситуацию изолированности от общества и осознает одновременно и неизбежность собственной гибели, и обреченность этого общества. Переживания героя из индивидуальных, локальных становятся экзистенциальными.

И в ранней медитативной, и в духовной, и отчасти даже в любовной поэзии лирический герой говорит от лица всего страдающего, кающегося человечества. Справедливо, однако, что «поэтическое

Я» для Средних веков значило нечто отличное от более поздних эпох. Сущность «поэтического Я» в Средние века составляет репрезентативная, иллюстративная роль поэта как представителя всего человечества, как говорящего от лица всех, а не одного. Поэтому в рассматриваемых произведениях с такой легкостью совершается переход от речи об индивидуальных эмоциях к универсальным чувствам, от лирики к гномике. Гномические мотивы создают перспективу в восприятии переживаемого лирическим героем (и читателем/слушателем). Одновременно с этим и усвоение дидактической задачи облегчается благодаря образному раскрытию основной темы. В медитативных и духовных лирических произведениях, главные темы которых связаны с универсальностью земных страданий и непрочностью всякого величия в этом мире, введение образа лирического героя, повествующего языком поэзии о своих страданиях и переживаниях, позволяет автору раскрыть главную тему, избегая прямой дидактики.

Тем же целям служат все образные средства ранней лирики. Изображение конкретных картин, лирических пейзажей со всей реалистичностью и детализованностью описаний помогает создать определенное настроение, вызвать переживание. Объективность, реалистичность в изображении деталей и явлений не делает раннюю лирическую поэзию менее индивидуальной, субъективной в выражении эмоций. С самого ее появления эта двойственность фокуса достигается в лирике благодаря своеобразию ее образной системы.

Стремление к максимальной объективности описания лирического фона соседствует с беспредельной гиперболизацией в изображении эмоций. И в «Деоре», и в «Жалобах жены», и в «Скитальце» речь идет о том, что из-за невыносимых страданий жизнь лирического героя подошла к концу. В «Руинах», «Морестраннике», «Скитальце» слушателей (или читателей) потрясают картины «тотального» (= лирического) разрушения: «властители лежат (мертвые)» («Скиталец», 78), «строители пали, воины — в земле» («Руины», 28), «пали все эти дружинники» («Морестранник», 86). Множественное число в этих примерах приобретает конвенциональную лирическую нагруженность, превращая гиперболу в характерную черту образной системы в ранней лирике.

Относительное отсутствие динамики повествования сближает древнейшие лирические монологи с фольклорной песней. Однако статичность, фиксированность на единичной ситуации свойственна

лишь самой стадияльно ранней лирике, например инкорпорированным в эпос лирическим фрагментам. Для этих протолирических форм характерна парциальность, отнесенность к определенному периоду времени и сочетанию обстоятельств или событий, которые не могут повториться. Образный мир в них описывается не в движении и развитии, но как ряд последовательных стадий. В типологически поздней лирике отдельные эпизоды начинают распределяться в определенном пространственно-временном порядке, а возможные отступления от него приобретают особую семантическую нагруженность и используются как средство выражения повышенной эмоциональности в изъяснении чувств автора или лирического героя.