

ПЕРМСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

О. С. Туманова

**«СКАНДИНАВСКИЙ ТЕКСТ»  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII–XXI ВЕКОВ:  
ОПЫТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**



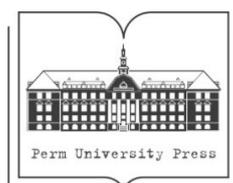
МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение высшего образования  
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

О. С. Туманова

**«СКАНДИНАВСКИЙ ТЕКСТ»  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII–XXI ВЕКОВ:  
ОПЫТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

МОНОГРАФИЯ



Пермь 2024

УДК 821.161.1“19–20”

ББК 83.3(2Рос=Рус)5

Т83

**Туманова О. С.**

Т83 «Скандинавский текст» русской литературы XVIII–XXI веков: опыт филологического анализа [Электронный ресурс] : монография / О. С. Туманова ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные. – Пермь, 2024. – 2,02 Мб ; 133 с. – Режим доступа: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/mono/Tumanova-Skandinavskij-tekst-russkoj-literatury-XVIII-XXI-vekov-opyt-filologicheskogo-analiza.pdf>. – Заглавие с экрана.

ISBN 978-5-7944-4126-0

В монографии предпринято целостное осмысление «скандинавского текста» русской литературы на разных этапах его функционирования. Исследование охватывает большой временной отрезок истории русской поэзии: с XVIII столетия до современности, от Г.Р. Державина до современных рок-поэтов. Монография построена на анализе не только отдельных культурных универсалий, но и самого способа существования «скандинавского текста», постепенно превращающегося в разновидность массовой культуры, сеттинг для сюжетно-ролевой игры и неотъемлемый атрибут ролевого движения.

Книга адресована широкому кругу читателей. Она может быть использована и в рамках аудиторных занятий по курсу «Филологический анализ текста», и студентами-заочниками, осваивающим курс филологических дисциплин практически самостоятельно, и всеми исследователями, кто использует анализ литературных фактов при изучении лингвистики текста.

УДК 821.161.1“19–20”

ББК 83.3(2Рос=Рус)5

*Издается по решению кафедры русского языка и стилистики*

*Пермского государственного национального исследовательского университета*

*Рецензенты:* зав. кафедрой теории и истории гуманитарного знания Российского государственного гуманитарного университета, канд. филол. наук, доцент **А. В. Корчинский**;

доцент кафедры «Иностранные языки, лингвистика и перевод» Пермского национального исследовательского политехнического университета, канд. филол. наук **Е. Ю. Мамонова**

ISBN 978-5-7944-4126-0

© ПГНИУ, 2024

© Туманова О. С., 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. «Скандинавский текст» и «скандинавский миф» в зеркале филологического анализа</b> .....	12
1.1. Теоретические проблемы изучения «скандинавского текста» .....	12
1.2. Из истории формирования «скандинавского текста» в России .....	29
1.3. «Скандинавский текст»: от целого к деталям .....	37
<b>Глава 2. «Скандинавский текст» русской лирики XVIII–XX веков</b> .....	39
2.1. Становление образа скальда в русской лирике: основные этапы .....	39
2.2. Художественное пространство скандинавского севера в лирике 1890–1910 гг. ....	53
2.2.1. Скандинавский север в лирике А.А. Блока, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта .....	54
2.2.2. Скандинавский север в лирике А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилёва, О.Э. Мандельштама .....	63
2.2.3. Скандинавский север в лирике И. Северянина .....	67
2.3. Русский модернизм смотрит на север .....	71
<b>Глава 3. Скандинавская мифология в русской поэзии XIX–XXI веков</b> .....	74
3.1. Валькирии .....	75
3.2. Норны .....	80
3.3. Один .....	84
3.4. Тор .....	87
3.5. Бальдер и Локи .....	90
3.6. Пространство трансмиссии исторической памяти .....	94
<b>Глава 4. Скандинавия как сеттинг: рецепция «скандинавского текста» в русской культуре конца XX – начала XXI века</b> ....	96
<b>Заключение</b> .....	114
<b>Литература</b> .....	118

## ВВЕДЕНИЕ

Изучение филологических интерпретаций художественного пространства обусловило на протяжении последних трёх десятилетий появление целого ряда работ, связанных с изучением пространственных текстов. Впрочем, и сегодня исследования такого рода по-прежнему остаются востребованными в гуманитарных исследованиях, в том числе и междисциплинарного характера.

В первую очередь исследования такого типа были связаны с изучением разнообразных «локальных» текстов – «петербургского», «московского», «лондонского», «венецианского» и др. Так, например, проводившиеся российскими литературоведами исследования «петербургского текста» показывали, что локальное «пространство города» рассматривается одновременно и как «текст», и как «механизм порождения текстов» [Лотман 1984: 3].

Классическим исследованием такого типа стала работа В.Н. Топорова «Петербург и петербургский текст русской литературы» [Топоров 1984: 5–29], которая повлекла за собой целый ряд аналогичных исследований разных аспектов городского пространства. В.Н. Топоров характеризует «петербургский текст», как совокупность текстов о Петербурге, несущих в себе отражение «петербургского мифа» (или «петербургской идеи»). Несколько позднее в отечественном литературоведении сложилась традиция изучения «московского текста», в художественной структуре которого центральное место занимает образ-топос «Москва» [Люсый 2013; Середина 2017 и др.]. Ряд теоретически значимых замечаний о природе *пермского* текста был сделан В.В. Абашевым [Абашев 2000]. Серия работ отечественных литературоведов посвящена изучению *венецианского* текста русской литературы [Лосев 1996; Меднис 1999; Соболева 2009 и др.].

Однако наряду с *локальными* пространственными текстами существует ещё одна разновидность «пространственных текстов культуры», «художественное пространство» которых не имеет конкретных географических границ, а связан с границами, устанавливаемыми в первую очередь *культурой*. Вслед за Б.М. Гаспаровым под «текстом» мы будем понимать «многосоставное целое, конструируемое читателем и исследователем с опорой на «презумпцию текстуальности» [Гаспаров 1996: 324].

В данной монографии сквозь призму филологического анализа рассматривается именно такой вариант «пространственного текста», который до этого времени специально в литературоведении не рассматривался, хотя он и сыграл большую роль в истории русской литературы – «скандинавский текст». Филологический анализ текста, на наш взгляд, является оптимальным подходом к описанию,

анализу и интерпретации художественного текста и «текста культуры» как особого вида дискурса под «Скандинавией» в данном случае имеется в виду определённое *пространство культуры*, охватывающее культурное наследие Финляндии, Швеции, Норвегии, Дании, Исландии.

«Скандинавский текст» русской литературы формировался на протяжении XVIII–XX вв., и сегодня он представляет собой устойчивый *универсальный комплекс* образов, мотивов и символов, историко-культурных аллюзий и реминисценций – с одной стороны, и особых тематики и проблематики – с другой стороны. Этот пространственный текст оказывает существенное воздействие на любое литературное описание Скандинавии, выполненное носителем русской культуры. Образы, связанные со скандинавской мифологией, появлялись преимущественно в *русской поэзии*. Этот факт может быть объяснён первоначальным творческим импульсом, который был дан русской литературе в конце XVIII в. поэзией Оссиана.

Нам представляется необходимым ввести разграничение между понятиями «скандинавский текст» и «северный текст».

Понятие «северный текст» используют многие литературоведы (Е.Ш. Галимова, А.Н. Копцов, А.В. Давыдова, О.А. Маркелова, Ж.В. Бурцева и др.) и антропологи (В.Н. Матонин, А.В. Головнев, Д.Н. Замятин, Ю.В. Линник, Н.М. Терехихин). Во избежание терминологической путаницы под «северным текстом» вслед за Е.Ш. Галимовой мы будем понимать «создававшийся преимущественно на протяжении полутора столетий (с середины XIX в. до наших дней) в творчестве многих русских писателей особый северорусский вариант национальной картины мира, наделенный наряду с индивидуальными, отражающими своеобразие мировидения каждого из авторов, также и общими, типологическими чертами» [Галимова 2011: 405]. Главной характеристикой «северного текста» исследовательница считает восприятие «Русского Севера как мифопоэтического пространства, таящего в себе в “запечатленном” виде загадку русской жизни, а также тайну русского поэтического слова» [Галимова 2011: 408]. Вслед за Д.С. Лихачевым и В.Л. Яниным Е.Ш. Галимова отмечает, что под Русским Севером понимается «прежде всего, территория Архангельской и Вологодской областей, бассейны рек, текущих в Белое море» [Лихачёв, Янин 1986: 115].

Можно заметить, что в отдельных исследованиях границы понятия «северный текст» существенно расширяются. Так, О.А. Маркелова отмечает: «Возможно расширенное понимание «северного текста» – как одного из дискурсов не только русской, но мировой литературы... Есть случаи взаимопроникновения и

взаимозаменяемости образов русского, европейского и легендарно-фантастического севера. Норвегия, Финляндия или Русский Север могут осмысляться не как конкретный географический регион, а как сказочно-мифологическое пространство» [Маркелова 2016: электронный ресурс]. На наш взгляд, такое искусственное растяжение границ «северного текста» свидетельствует о необходимости введения семантически более точного и объёмного понятия – «скандинавский текст» русской литературы.

Вопрос рассмотрения комплекса проблем, связанных с восприятием и усвоением в России шведской, датской, исландской и норвежской литератур, специально рассматривается в работе Д.М. Шарыпкина «Скандинавская литература в России» [Шарыпкин 1980]. В фокусе внимания Д.М. Шарыпкина находятся литературные связи России и стран Севера от эпохи Просвещения до начала XX в. Заслуживает особого упоминания библиографический указатель по исландской литературе Б.А. Ерхова [Ерхов 1997], в котором систематизированы и обобщены сведения о переводах произведений исландской литературы и фольклора, а также сообщаются сведения об опубликованных материалах, которые были посвящены творчеству отдельных исландских писателей и исландской литературе в целом.

Монография М.Ю. Люстрова посвящена русско-шведским литературным связям в XVIII в. Автор анализирует переводные сочинения, произведения, написанные на шведском и русском языках, сопоставляет сходные литературные явления, приводит тексты, содержащие в себе отзывы о «соседственном» народе и его литературе [Люстров 2006]. Взаимодействию русской и шведской литературы посвящены и более поздние работы учёного: «Божий гнев висит над всеми гордыми (тема наказания в русской и шведской литературах эпохи Северной войны)» [Люстров 2009], «Тема поражения и гибели армии в шведской и русской литературах эпохи северной войны» [Люстров 2009], «Шведский перевод «Росписи Китайскому государству» И. Петлина» [Люстров 2018].

Отдельно следует отметить ряд работ, посвящённых географическим образам, символам и мотивам в лирике Н.С. Гумилёва: монографии Е.Ю. Раскиной «Поэтическая география Н.С. Гумилёва» [Раскина 2006] и «Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилёва» [Раскина 2009], а также статью Л.М. Дедовой «Скандинавия в лирике Н.С. Гумилёва» [Дедова 2011]. Е.Ю. Раскина сделала ценные замечания о «культуронимах» в поэтическом мире Н.С. Гумилёва – географических реалиях, наполненных культурно-философским и религиозным смыслом. Исследовательница отметила, что «путешествие лирического героя сродни по-

знанию, открытию, называнию, одухотворению и окультуриванию земного пространства» [Раскина 2009: 34]. Л.М. Дедова исследовала скандинавские мотивы в лирике Н.С. Гумилёва, связывая их с «русской идеей» в его поэзии.

Скандинавия входила в русскую литературу в разных ипостасях (в образах северной природы, людей-северян и т. п.), однако одним из важнейших «скандинавского текста» являлось обращение к *скандинавской мифологии*, которая стала известна в России из разных источников. Наиболее полным источником представлений о скандинавской мифологии являлся поэтический сборник «Старшая Эдда», который включает 16 песен о богах и 24 – о героях скандинавской мифологии. Поскольку первый полный перевод «Старшей Эдды», выполненный С. Свириденко, увидел свет лишь в 1917 г., до этого времени русскому читателю приходилось довольствоваться только переводами или, строго говоря, переложениями отдельных эддических песен, по большей части имевшими весьма опосредованное отношение к оригиналу (например, «Образцовые произведения скандинавской поэзии в переводах русских писателей» А.Н. Чудинова 1875 г., прозаические переводы эддических песен («Песня об Атли», «Песни о Хельги, сыне Хьорварда», «Первая песня о Хельги, убийце Хундинга», «Вторая песня о Хельги, убийце Хундинга», «Пророчество Вэльвы»), выполненные А.Н. Веселовским в 1885–1886 гг.), или же переводными версиями «Старшей Эдды» на европейские языки (первый перевод «Эдды» на английский язык был выполнен в 1797 г., на французский – в 1818 г., на немецкий – в 1851 г.).

Тем не менее, образы скандинавской мифологии стали в русской литературе основным репрезентантом Скандинавии. Под *репрезентацией* мы, вслед за М.Б. Ямпольским, здесь и далее будем понимать «особую форму представления реальности, основанную на замещении некоего объекта его иллюзионным изображением» [Ямпольский 2007: 6]. С.И. Пискунова обратила внимание на важную функцию репрезентации, характеризующую субъектно-объектную организацию текста, принципиально значимую для нашего исследования: «Репрезентация может служить средством объективации содержания сознания героя и/или его творца как главных субъектов и объектов повествования» [Пискунова 2014: электронный ресурс]. «Заместителями» образа Скандинавии в русской лирике и лиро-эпосе становятся образ скальда, художественное пространство скандинавского севера и творчески переосмысленные образы скандинавской мифологии.

Представления современной науки о *мифе* как культурном феномене и о *мифологизме* художественного произведения разнообразны и семантически неоднородны. Миф как таковой и миф, включенный в структуру произведения искусства, можно осмыслить с позиций этнологии и религиоведения, психоанализа

и аналитической психологии, социологии и философии культуры. Задачей данной работы не является систематизация всех существующих представлений о природе «мифологического», однако следует конкретизировать особо интересные нас моменты.

Если опираться на кратчайшую формулировку понятия «миф», предложенную культурологом и писателем М. Элиаде, – «сакральное повествование» [Элиаде 2000: 105], – то можно заметить, что в лирике и лиро-эпосе переходных, кризисных этапов русской истории понятие «сакрального» оказывается существенно переосмысленным. В понимании К.Г. Юнга миф – «застывшая форма выражения религиозного чувства», «ископаемый оттиск некогда живого переживания», для современного человека уже фактически лишенный сакральности [Юнг 2006: 54]. А.А. Моисеева замечает: «В связи с отмечаемым в такие периоды серьезным кризисом религиозного сознания, можно говорить о сакрализации культуры в сознании интеллектуальной элиты» [Моисеева 2006: 62]. Таким образом, лирическое повествование также обретает статус сакрального.

В.П. Руднев, предложивший развернутое определение понятия «неомифологизм», отметил, что именно «в роли мифа ... начинают выступать ... исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [Руднев 1999: 188]. Ролевое «я» одного и того же поэта может быть представлено в множестве ипостасей: викинг, испанский колонизатор, Робин Гуд, герой ирландского эпоса и т. п.

Мифопоэтическим параметрам образно-поэтической и мотивной структуры основного комплекса текстов раннесимволистской литературной школы посвящена монография А. Ханзен-Лёве «Русский символизм. Система поэтических мотивов». Автор рассматривает мотивы, в совокупности составляющие феномен «декадентского» эстетического мироощущения (мотивы «замкнутости», «отчуждения», «забвения» и пр.) [Ханзен-Лёве 2003].

Очевидно, что избрание в качестве ролевых героев мифологических либо мифологизированных персонажей оказывается взаимосвязано с такими специфическими особенностями поэтической культуры, как автомифологизация и индивидуальное мифотворчество. Автомифологизация выражается как в «жизненных», так и в творческих текстах, которые обыкновенно оказываются теснейшим образом взаимосвязанными.

Подтверждая эту точку зрения, Е.М. Мелетинский справедливо отмечает, что «Некоторые черты мифологического мышления (в особенности конкретно-чувственное и персональное выражение абстракций, символизм, идеализация

“раннего” времени как “золотого века” и настойчивое предположение смысла и целесообразной направленности всего происходящего) сохраняются в массовом сознании, в политических идеологических системах, в художественной поэтической фантазии» [Мелетинский 1975: 198]. Этот пример иллюстрирует образование связей мифологического образа с важными идеями массового сознания и позволяет говорить о существовании в литературе Нового Времени разных типов образов: как воспроизводимых из культурного наследия, так и неомифологических. Все эти особенности ярко проявляются в «скандинавском тексте» русской литературы.

Актуальность темы монографии определяется непрекращающимся интересом современного гуманитарного знания к взаимодействию художественного сознания различных эпох с архаическим пластом духовной культуры. Исследование направлено на воссоздание культурных контекстов, пересечение которых в литературе XVIII–XX вв. обусловило функционирование скандинавских мифологических образов. Помимо этого, исследование взаимосвязи русской литературы и культур стран Скандинавии в условиях ускоряющейся глобализации отвечает вызовам современности: опыт скандинавских стран, успешно вошедших в европейскую культуру, но при этом сохранивших свою самобытность, представляется весьма вдохновляющим.

Прямым подтверждением актуальности выбранной темы являются *современные культурные практики*, например, движение ролевых игр и исторической реконструкции, которые тесно связаны с воссозданием «варяго-русского» героического прошлого. Неотъемлемой частью культурных практик стали ежегодные исторические фестивали «Легенды норвежских викингов» (г. Санкт-Петербург) и «Кауп» (Зеленоградский район Калининградской области), «Исаборг» (Старый Изборск, Печорский район Псковской области), «Былинный берег» (г. Кимры, Тверская область), «Русборг» (г. Елец, Липецкая область) и др. Программы таких фестивалей включают в себя показательные бои между отрядами северных воителей, концерты музыки скандинавского средневековья, театрализованные представления, мастер-классы по сложению скальдической поэзии и начертанию рун. Это свидетельствует о высоком интересе современных россиян к культурным взаимодействиям исторического прошлого, стремлению к конструированию идентичности через максимальное погружение в события многовековой давности, в том числе и посредством литературы.

Материалом филологического анализа в данной монографии стали лирические и лиро-эпические произведения XVIII–XXI вв., в образной системе кото-

рых заимствованные из скандинавского эпоса мифопоэтические структуры играют заметную роль: стихотворения и поэмы представителей классического периода русской литературы – Г.Р. Державина, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, В.Ф. Раевского, А.К. Толстого, А.Н. Майкова; поэтов русского модернизма – В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока, А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилёва, О.Э. Мандельштама, В.И. Иванова, Б.Ю. Поплавского, С.М. Городецкого, И. Северянина, а также современных рок-поэтов (С. Сокол, С. Михалок) и авторов, принадлежащих к субкультуре «ролевики» – Н.В. Некрасовой (Иллет), Л.Е. Смеркович, М.В. Большевой, Н.А. О’Шей (Николаевой). Такая выборка материала позволяет поэтапно рассмотреть генезис мифопоэтического аспекта «скандинавского текста» русской поэзии.

Ряд произведений, включённых в материал исследования для большей полноты представления об образах Скандинавии в литературе конца XX – начала XXI вв., относится к Интернет-поэзии. Как правило, эти тексты, опубликованные на порталах «Северная слава», «Наследие предков» и «Дорога менестреля», не имеют художественной ценности, однако факт их существования наглядно иллюстрирует непреходящий интерес к теме «скандинавских древностей» и «нордики» не только со стороны научного и поэтического сообщества, но и со стороны скандинавистов-дилетантов. Изучение интернет-поэзии позволяет говорить о новых формах культурной самобытности и актуализации скандинавских мифологических образов в принципиально иных художественных контекстах.

Мы сознательно не включили в материал исследования так называемые «северные травелоги» – путевые очерки, заметки, дневники путешественников – в силу того, что травелог по своей природе подчинён иным жанровым законам, развивается по своим канонам и в другом контексте. Тексты травелогов связаны с иными темами и проблемами, которые не входят в спектр наших исследовательских интересов. Данный жанр практически не соотносится с мифопоэтическими структурами, поскольку актуализирует другие цели и смыслы. По этим же причинам в материал исследования не вошла поэзия русскоязычных авторов, проживающих в странах Скандинавии (например, Д. Бушуева, Е. Горбачевской, Е. Даль, Р. Дериевой, Д. Жукова, Д. Карельштейна, Р. Марковой, С. Матссон-Поповой, Б. Панкина, М. Прозорова, Я. Ратушного, М. Сафонова и др.).

Симптоматично, что долгое время образ Скандинавии рассматривался в русской культуре в границах оппозиции «своё – чужое», часто становясь при этом объектом *междисциплинарных* исследований (в этом отношении показательна статья В.С. Петрова «Игорь Северянин: Россия и Эстония» [Петров

2004]). В рамках другой оппозиции «север – юг» Е.К. Созина рассматривает образ Скандинавии в северных нарративах в литературе путешествий начала XX века [Созина 2016]. Несмотря на глубокое изучение истории перевода скандинавской литературы на русский язык и влияния драматургии Г. Ибсена и А. Стриндберга на русскую культуру начала XX столетия, видение скандинавского севера русской поэзией оказалось в непосредственном фокусе историко-литературных исследований относительно недавно. Материалы международной конференции «Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX–XX вв.» и научного семинара «А. Блок и Скандинавия», проведённых Институтом мировой литературы им. А.М. Горького 24–26 октября 2013 г., весьма убедительно свидетельствуют об этом. Так, Л.С. Гульба рассматривает мотивы скандинавской мифологии в поэзии Серебряного века на материале стихотворений В. Брюсова и А. Блока [Гульба 2014]. К биографическим аспектам видения Скандинавии К. Бальмонтом обращается Н.В. Дзуцева [Дзуцева 2014].

В настоящей монографии обосновывается употребление понятия «скандинавский текст», производится его филологический анализ, а также расширяется и корректируется существующее в отечественной гуманитаристике представление о влиянии иных мифологических систем на становление образности русской лирики.

Монография может быть использована как при самостоятельной работе студентов, так и на аудиторных занятиях по курсу «Филологический анализ текста». Она может быть также рекомендована и студентам-заочникам, осваивающим курс филологических дисциплин практически вне систематического контроля преподавателя, и учителям старших классов гуманитарных школ и лицеев, заинтересованных в развитии филологической одарённости обучающихся, и всем тем, кто использует анализ языкового и литературного материала для преподавания и популяризации филологических знаний.

# ГЛАВА 1

## «СКАНДИНАВСКИЙ ТЕКСТ» И «СКАНДИНАВСКИЙ МИФ» В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

«Скандинавский текст» – сложное явление, имеющее более чем двухвековую историю в русской литературе. На материале «скандинавского текста» можно поставить ряд теоретических проблем: взаимодействие пространства и текста, функционирование локального сверхтекста – как северного, так и скандинавского, рецепция скандинавских мифологических образов в русской литературе, специфика русского оссианизма, осмысление культурных русско-скандинавских отношений через призму отечественной литературы. Задачей главы является общий обзор материала монографии и конкретизация его специфики. Отдельного исследовательского осмысления заслуживает и сам генезис «скандинавского текста» в русской поэзии.

### 1.1. Теоретические проблемы изучения «скандинавского текста»

Интерес отечественной науки к мифу имеет достаточно долгую историю. Особую роль в ней сыграли представители русской мифологической школы русского академического литературоведения XIX в. (А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, А.А. Потебня и др.). А.Н. Афанасьев, основываясь на фольклорных текстах (в первую очередь, русских народных сказок), стремился реконструировать общеславянскую и – шире – индоевропейскую мифологию. Согласно точке зрения А.Н. Афанасьева, мифология – «такая же наука, как наука о допотопных животных: она воссоздает целый организм по разрозненным остаткам старины» [Афанасьев 1982: 14], а миф мыслится как «атавизм» некой общей системы смыслов.

А.Н. Веселовский в работе «Сравнительная мифология и её метод» (1873), полемизируя с Де Губернатисом и размышляя о генезисе сказочных сюжетов, пришёл к мысли, что «миф – это достаточно поздний и сложный продукт развития мысли; мифология не дана изначально, но постоянно пребывает в процессе становления» [Веселовский 1989: 207].

А.А. Потебня в статье «Слово и миф» рассматривал миф как «поэтическое произведение»: «...Под мифом в общем смысле мы понимаем как простейшую мифическую формулу, мифическое представление, так и дальнейшее её развитие» [Потебня 1989: 250]. Однако миф всё же отличен от поэзии: «Вся разница между мифом и такою позднейшею поэзией состоит в отношении сознания к элементам того и другого» [Потебня 1989: 250].

Подводя итоги деятельности представителей мифологической школы русского академического литературоведения, можно сказать, что ими были заложены некоторые принципы мифопоэтического анализа текста: была отработана методика выявления и реконструкции мифологических образов и сюжетов, осуществляемая на основании исследования фольклорных и некоторых литературных текстов, определение их функций в художественных текстах.

В 1920–1960-е гг. в фокусе внимания отечественного литературоведения находилось изучение мифа с позиции его структуры, поэтики, а также изучение комплексное изучение отдельных мифологических систем, в частности античной.

В 1920–1930-е гг. сформировалось понимание мифа и мифологии, в дальнейшем ставшее классическим для русского литературоведения: миф определялся как «миф – это текучее, по-личностному оформленное объектно-субъектное бытие, только и существующее в человеческом (точнее, в личностном) измерении. Это – поэтически, философски понимаемая парадигма человеческого существования... миф есть бытие личностное или точнее, образ бытия личностного, личностная форма, лик личности» [Лосев 1991: 74].

В.Я. Пропп под мифом понимал «рассказ о божествах или божественных существах, в действительность которых народ верит», причём миф отличен от сказки по социальной функции. Его работа «Морфология сказки» (1928) была посвящена выявлению повторяющихся структурных элементов волшебной сказки, то другая его работа, «Исторические корни волшебной сказки» (1946) рассматривает генезис волшебной сказки из мифа, в основе которого лежит ритуал. Исследование воздействия различных структурных компонентов мифа на фольклорные, а в дальнейшем и некоторые литературные тексты, стало традиционным для российской гуманитаристики и заложило основы *мифопоэтического анализа* текста.

Особое место в ряду исследований, созданных в этот период, заняли работы О.М. Фрейденберг, посвящённые исследованию культурных мотивов и форм, их преобразований из архаических в исторические. В её монографии «Поэтика сюжета и жанра» (1936) было последовательно рассмотрено развитие трёх вариантов архаических «метафор» (рождения, смерти и еды) и их воздействие на античную литературу.

В литературоведении 1960–1970-х гг. понятие «мифологизм» нередко объединялось с более широким понятием «фантастическое начало» (в частности, это произошло благодаря актуализации работ Б.М. Эйхенбаума, Б.В. Томашевского, Г.А. Гуковского ([Эйхенбаум 1969], [Томашевский 2002], [Гуковский 1959])). Так, например, В.А. Дмитриев, подводя в монографии «Реализм и художественная

условность» итоги научных изысканий предшественников, отметил, что «фантастические (в том числе мифологические) образы непродуктивно делать самостоятельным предметом исследования» [Дмитриев 1974: 41]. По мнению В.А. Дмитриева, нужно учитывать полный контекст произведения, так как фантастика в реалистическом произведении используется как приём, способный «показать эмпирически недоказуемое, но существенно важное» [Дмитриев 1974: 41]. Таким образом, использованные писателями мифологические структуры интерпретировались как особые продуктивные способы создания художественной условности.

В рамках «фольклороцентричного» подхода, базировавшегося на междисциплинарном литературоведческо-фольклористическом изучении включенных в художественный текст элементов народного поэтического творчества, внимание исследователей фокусировалось на *функциях* фольклорных элементов (сюжетных схем, образов, формульных выражений). Мифологические структуры рассматривались в качестве форм *художественного фольклоризма*. Данный подход выразился в фундаментальном исследовании русской литературы и фольклора XI–XIX вв. «Русская литература и фольклор» (1970–1987), так и в ряде работ, посвящённых литературе XX в. ([Медриш 1980], [Блажес 1984], [Краснова 1993]).

В контексте нашего исследования особого внимания заслуживает работа скандинависта М.И. Стеблина-Каменского «Миф», в которой древнеисландская мифология анализировалась в корреляции с представлениями о пространстве, времени и личности [Стеблин-Каменский 1976]. Исследователь подробно описал генезис архаического мифа, рассмотрев его в контексте формирования в эддических песнях категории авторства и усиления личностного начала. В представлении М.И. Стеблина-Каменского, «миф – это не жанр, неопределённая форма, а содержание, как бы независимое от формы, в которой оно выражено. Миф – это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена» [Стеблин-Каменский 1976: 7].

В 1960–1970-е гг. стал формироваться *мифопоэтический* подход, в рамках которого художественный мифологизм изучался как самостоятельный компонент литературного произведения, определяющий его структуру.

В литературоведении 1970-х гг. стали использоваться некоторые принципы, разработанные в «мифокритике» Запада (Дж. Харрисон, У. Найт, Дж. Уэстон, Дж. Кэмпбэлл и др.). В.В. Иванов и В.Н. Топоров осуществили реконструкцию так называемого первичного «основного мифа» индоевропейцев [Иванов, Топоров 1974]. Впоследствии В.Н. Топоров использовал данный подход для изучения художественной литературы. По мнению исследователя, рудименты древнего космогонического мифа, в котором герой приносит себя в жертву во имя

победы над угрожающим миру хаосом, есть «универсальная мифопоэтическая схема, которая бессознательно воспроизводится в структуре многих произведений» (например, в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание») [Топоров 1995: 204].

В статье, посвящённой изучению мифологизма XX в., А. Дорошевич отметил: «Мы сталкиваемся с этими понятиями [литература и миф], и когда писатель подчеркивает в своих книгах сходство изображаемых им ситуаций с уже известными мифологическими сюжетами, и когда он создает в них мало напоминающую привычную жизнь, какую-то свою, фантастическую реальность...» [Дорошевич 1970: 122]. Конструирование такой реальности называется мифотворчеством. По мнению Ф. Ницше, замечает А. Дорошевич, мифотворческое сознание не ищет истину, но создаёт её [Дорошевич 1970: 122].

В данном случае уместно будет отметить, что во избежание терминологической путаницы под *мифологизацией* здесь и далее мы, вслед за литературоведами 1990–2000-х гг., будем понимать «процесс (и результат означенного процесса) генерации художественного образа на базе реальных исторических событий» [Додолев 1992: электронный ресурс], а под *мифотворчеством* – «процесс создания кардинального нового типа мифов» [Терин 2003: 278].

На рубеже 1970–1980-х гг. особый акцент стал делаться на проблемах мифологизации литературы. В критику и литературоведение было введено понятие «*новый миф*» («*неомиф*»), которое стало использоваться применительно к искусству в целом. В этот период были переизданы и получили новое осмысление работы А.Ф. Лосева и О.М. Фрейденберг. Изменилось и представление о мифологии: к «мифотворческим временам» стали причислять эпоху Ренессанса и период романтизма; в качестве «современных мифов» стали интерпретироваться некоторые произведения модернистов.

В середине 1980-х гг. стали публиковаться работы, посвящённые анализу «*культурной мифологии*» («*культурных мифов*», «*мифов культуры*») и принципов их реализации в литературе. А.М. Панченко изучал «культурные мифы», связанные с русской историей, в том числе и на материале литературы [Панченко 1984]. В дальнейшем учёными стал исследоваться процесс мифологизации образов исторических деятелей, «людей эпохи», поэтов, литературных персонажей в контексте непрерывного историко-культурного процесса (этому явлению был посвящён, например, цикл лекций Ю.М. Лотмана «Беседы о русской культуре» [Лотман 1994]). Исследованию процесса развития русского языка через призму «мифологии культуры» была посвящена монография В.М. Живова [Живов 1996],

в которой изучалось становление категорий полифункциональности, общезначимости, кодифицированности, стилистической дифференциации как элементов социально-культурного процесса.

Отдельно следует отметить работы приверженцев мифопоэтического подхода к изучению мифа в литературе – представителей тартуско-московской семиотической школы и ее последователей (Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, В.Н. Топорова и др.). В рамках этого подхода в научный оборот в конце 1980-х гг. ими были введены понятия «петербургский текст» и «петербургский миф» (В.Н. Топоров), а также был исследован мифопоэтический пласт в искусстве русского модернизма (Р.Д. Тименчик [Тименчик 1987], Т.В. Цивьян [Цивьян 1989], З.Г. Минц [Минц 1979]).

В 1980–1990-е гг. в литературоведческих исследованиях стало активно использоваться понятие «архетип», заимствованное из аналитической психологии. Эта тенденция повлекла за собой размытие рамок самого понятия и переносом его с уровня *образов* (как это было в концепции К.Г. Юнга) на уровень *сюжетов* и *мотивов* (работы В.Н. Топорова [Топоров 1983] и Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1994]). Академик С.С. Аверинцев предложил определить возможные границы принципов исследования мифологического начала в литературе. С его точки зрения, в процессе анализа произведения следует ориентироваться не на так называемые «архетипы мифотворческого мышления», а на «мифологические структуры, основным признаком которых является фантастическое начало» [Аверинцев 1987: 225].

В 1990-е гг. сформировался постструктуралистский вариант интерпретации «текстов пространства», под которым мы, вслед за Б.М. Гаспаровым, будем понимать «многосоставное целое, конструируемое читателем и исследователем с опорой на «презумпцию текстуальности» [Гаспаров 1996: 324]. Говоря о постструктуралистском подходе к изучению мифа, нельзя не отметить, что в его рамках миф понимается предельно широко – как «вторичная семиотическая система, включающая уже существующие в культуре образы, чье содержание искажается, деформируется и, в конечном счете, подменяется концептами» [Барт 1994: 75].

Е.М. Мелетинский подробно описал разновидности «литературного мифологизирования» в жанре романа и сделал важные замечания о сущности мифологического [Мелетинский 2000]. По мнению исследователя, «мифологическая мысль сконцентрирована на метафизических проблемах, и этим и объясняется «живучесть» мифологии» [Мелетинский 2000: 5]. Назначение мифологии, по мысли исследователя, состоит «не в обнажении измельчания и уродливости со-

временного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений» [Мелетинский 2000: 5].

Развивая идеи Е.М. Мелетинского, Т.И. Хоруженко отметила: «Отчасти можно говорить и о том, что в XX и начале XXI века мифологизм, свойственный романтизму, вновь воскресает в том же жанре фэнтези, поскольку одной из функций этого жанра является выведение читателя за границы обыденности, эскапизм» [Хоруженко 2014: 37]. Замечание Т.И. Хоруженко представляется важным в контексте изучения интерпретаций «скандинавского мифа» в русской литературе рубежа XX–XXI вв., – периода, когда фэнтези-литература стала катализатором формирования нового этапа функционирования «скандинавского текста».

В 2000-е гг. под влиянием постструктуралистского литературоведения понятие «миф культуры» стало употребляться в максимально широком значении. В современных исследованиях под «мифами культуры» понимаются явления различного порядка: реакции современников на развитие науки и техники [Желтова 2007], философские и историософские концепции ([Ковтун 2002], [Приказчикова 2009]), конструирование фэнтезийных моделей культуры [Ломакова 2005].

С научным осмыслением «культурных мифов» тесно связана геопоэтика, получившая развитие на рубеже XX–XXI вв., в рамках которой была сформулирована цель изучения «региональных текстов культуры» (см.: [Топоров 1995], [Меднис 1999], [Абашев 2000], [Замятин 2008], [Созина 2008]), так и мифопоэтический анализ отдельных локусов ([Венцлова 2008], [Фарыно 2008]). В.В. Абашев отмечал: «Если понятие текста фиксирует прежде всего структуру творчески преобразованного пространства, то геопоэтика обращает нас к его образно-символической фактуре» [Абашев 2000: 14].

Современная интерпретация мифопоэтики предполагает использование «целой серии подходов к литературным реалиям разного масштаба (от отдельного образа до литературного течения), предполагающих... рассмотрение их под мифологическим углом зрения» [Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий 2008: 124]. С.Ю. Королёва в статье «Ещё раз о мифе в литературе: проблемы анализа художественного мифологизма» описала три основные направления изучения мифопоэтики в отечественном литературоведении, сформировавшихся в 1980–1990-е гг.: «литературоцентричное» (мифологизация как процесс создания художественной условности), «фольклороцентричное» (литература как взаимодействие устной и письменной поэтических систем) и, наконец, собственно «мифопоэтическое» (мифологизм как отдельное от литературного текста образование) [Королёва 2011: 215].

В нашем исследовании представляется логичным применение как мифопоэтического, так и фольклороцентричного подходов, в котором «внимание сосредоточивается на функциях, которые выполняют различные фольклорные элементы (от формульных выражений до традиционных образов и сюжетных схем) в составе художественного произведения и – шире – в мироощущении писателя» [Королёва 2011: 214].

Мифопоэтический подход используется при анализе принципов формирования «скандинавского текста» и пространственных характеристик скандинавского севера. Фольклороцентричный подход применяется при изучении интертекстуальных связей «скандинавского текста» русской поэзии и архаического древнеисландского эпоса, трансформации образов скандинавской мифологии (и заимствованных оттуда мотивов и сюжетов), а также при изучении принципов создания новой формации «скандинавского текста» на рубеже XX–XXI вв.

В 1980–2000-е гг. в российском литературоведении сформировалась методология мифопоэтического анализа.

Мифопоэтический анализ художественных текстов предполагает:

- 1) комплексное изучение интертекстуальных связей, выявление внутренних параллелей на различных уровнях художественной системы, изучение взаимодействия между жанрами, стилевыми чертами, а также анализ инкорпораций уже известных архаических текстов в содержание нового текста (эпиграфов, подражаний, пародий, цитаций, аллюзий, реминисценций).
- 2) исследование мифологического художественного пространства и времени, их функции в поэтической картине мира, их изменение при включении в новый контекст.
- 3) описание трансформаций мифопоэтических и фольклорных сюжетов, образов и мотивов, изучение их семантики и художественных функций, определение их места в контексте произведения.

Рассмотренные выше методологические принципы мифопоэтического подхода к изучению художественных произведений были положены в основу исследований, проводимых в рамках данного исследования.

Теоретические проблемы взаимодействия пространства и литературного произведения, которые долгое время разрабатывались российскими и зарубежными литературоведами, историками и философами, на сегодняшний день актуальны для анализа как социокультурных реалий стран Скандинавии, так и художественной литературы о Скандинавии.

Рецепции мифологических образов в искусстве посвящено огромное количество разнообразных исследований. Если говорить о русской поэзии, то до сих пор наиболее изученным остается вопрос о бытовании в ней разнообразных мифологических персонажей античности, но в то же время можно говорить о влиянии на становление ее образности и других мифологических систем. Отношения со славянской мифологией, в отличие от античной, были принципиально иными: поэзия сама создавала славянскую мифологию, заменяя скупые историко-культурные факты индивидуальным мифотворчеством. Третьей мифологической системой, оказавшей влияние на русскую поэзию, является скандинавская мифология. Её экспансия в русскую поэзию начинается на рубеже XVIII–XIX веков и оказывается тесно связанной с таким явлением, как оссианизм.

Изучение «русификации» оссианических образов в русском литературоведении вновь стало актуальным в конце XX в. Ю.Э. Левин говорил о недостаточной изученности русского оссианизма – явления, весьма существенного для истории русской литературы на рубеже XVIII и XIX вв. Исследователь отмечал важный факт слияния оссианизма и скандинавизма в европейских литературах [Левин 1980: 97].

Смешению «оссианического, скандинавского и древнерусского колорита» в литературе рубежа XVIII–XIX веков и самому феномену «северного стиля» посвящена статья Т.В. Федосеевой [Федосеева 2008]. Оссианические и скандинавские мотивы в поэме повлиявшего на А.С. Пушкина Эвариста Парни «Иснель и Аслега» анализирует З.Ф. Кабаченко [Кабаченко 2009: 190]. Д.В. Абашева отмечает контаминацию образов Барда и Бояна в лирике Н. Языкова [Абашева 2014].

«Северному тексту» современной отечественной рок-поэзии посвящена статья О.А. Маркеловой [Маркелова 2014]. На наш взгляд, наличие подобных исследований говорит о новом этапе жизни рассматриваемой нами литературной традиции.

М.Ю. Елепова [Елепова 2017] рассматривает обширную рецепцию оссианизма русской поэзией первой трети XIX в., исследуя синкретичное пространство Севера, представленного Ирландией, Финляндией и Скандинавией. М.Ю. Елепова особенно подчёркивает контаминацию кельтской древности и картин жизни древних скандинавов. Несмотря на наличие работ, посвящённых «северному тексту», никем из исследователей специально не рассматривался образ скальда, важнейший для понимания русского оссианизма и скандинавского текста русской культуры.

«Скандинавизм» русской литературы имеет долгую историю (не последнюю роль здесь сыграли исторические связи со Скандинавией). Говоря словами

Ф.И. Буслаева, «мы, русские, с малых лет привыкли к мысли о каких-то темных, в доисторическом отдалении теряющихся связях древней Руси со Скандинавией» [Буслаев 1990: 122]. На протяжении XVIII–XIX вв. русские писатели и филологи интересовались скандинавскими древностями, а иные древнеисландские памятники (среди них «Прорицание вёльвы») не только многократно переводились, но и породили целый слой культурно-исторических реминисценций внутри русской литературы. С этой точки зрения особенно полезны материалы книги Д.М. Шарыпкина «Скандинавская литература в России», а также библиографического указателя по исландской литературе Б.А. Ерхова.

В монографии «Скандинавская литература в России», вышедшей в 1980 г. и посвящённой русско-скандинавским литературным отношениям, Д.М. Шарыпкин указывает на исследовательскую лауну: долгое время большего внимания удостоивались русско-скандинавские культурные отношения древнейшей эпохи и значительно меньшего – литературные связи России и стран Севера нового времени. Автор монографии подробно анализирует вклад в изучение проблемы писавших до революции А. Н. Веселовского, Я.К. Грота, К.Ф. Тиандера и своих современников – М.П. Алексеева, Л.Ю. Брауде, Э.Г. Карху, И.П. Куприяновой, В. П. Неустроева, Б.Я. Шайкевича, а также зарубежных филологов – Э. Крага, М. Нага, Н.О. Нильссона, К.Г. Обера, А.И. Стендер-Петерсена. Д.М. Шарыпкин рассматривает русско-скандинавские литературные отношения на протяжении ряда исторических периодов: эпохи преобразований и Просвещения, предромантизма, романтизма, первой половины XIX в. Отдельная глава монографии посвящена судьбе А. Стриндберга и Г. Ибсена в русской литературе. Нельзя сказать, чтобы монография Шарыпкина была окончательной и исчерпывающей версией истории русско-скандинавских литературных связей: автор лишь поверхностно упоминает влияние скандинавской мифологии на образную систему русской поэзии, не рассматривает стилизаторские эксперименты Серебряного века, больше внимания уделяя историческим и биографическим аспектам создания тех или иных произведений. Однако многие мысли Д.М. Шарыпкина представляются весьма ценными и могут служить отправным пунктом для продолжения исследований русско-скандинавской литературной проблематики.

Библиографический указатель по исландской литературе Б.А. Ерхова [Ерхов 1997] позволяет систематизировать и обобщить сведения о переводах на русский язык произведений исландской литературы и фольклора, а также сообщает сведения о печатных материалах, которые посвящены творчеству отдельных исландских писателей и исландской литературе в целом.

Во «Введении» мы сформулировали различия между «скандинавским текстом» и «северным текстом», однако отдельные работы литературоведов и антропологов, посвящённые «северному тексту» русской литературы и культуры, представляют интерес для нашего исследования.

В работах философа и антрополога Н.М. Терехина находят развитие традиции семиотической школы. Н.М. Терехин под «северным текстом» понимает всю «совокупность порождённых Севером или связанных с ним явлений духовной и культурно-исторической жизни, воплощённых не только в слове (устном или письменном), но и во всех творениях материальной и духовной культуры народа, во всех рукотворных семиотических системах» [Терехин 2004: 3].

В.В. Каратовская в статье «Норманнская проблема и отечественная художественная литература» размышляет о динамике исторического сознания современного российского общества в фокусе решения норманнской проблемы. Изучая изображение варяжского вопроса в художественной литературе второй половины XVIII – начала XXI вв., исследовательница замечает, что представление о непосредственном участии викингов в истории времён зарождения государственности IX в. прочно укоренилось в массовом историческом сознании. Заметное развитие образа норманнской проблемы в российской исторической памяти является доказательством «устойчивой тенденции вызревания чувства адекватной национальной идентификации в современном российском обществе» [Каратовская 2011: 75]. В качестве образа, репрезентирующего «норманнскую проблему», вполне предсказуемо выбран Рюрик. В.В. Каратовская изучает динамику рецепции образа художественной литературой, которая последовательно превращала Рюрика из «основателя Российского государства» и «князя самовластного» [Каратовская 2011: 76] в «узурпатора русской идентичности», что привело историческую романистику 1990-х гг. к радикальному отрицанию любых влияний на русскую культуру. Впрочем, исследовательница отмечает, что в уже в 2000-х гг. «критическое отношение к норманнской теории сменилось очередным признанием скандинавского вклада в развитие властных институтов у славян» [Каратовская 2011: 77].

В.Н. Матонин в статье «Северность русской культуры» делает ряд важных для нашего исследования замечаний о мифологизации пространства севера, сопоставляя русские и норвежские представления о «северности». Изучая динамику образа севера в массовом сознании, автор обращается к историко-культурному контексту, дающему определённую пищу для размышлений: «Пассионарная устремленность русских первопроходцев на север и северо-восток не была

инициирована «сверху». Она усиливалась в периоды политической и экономической нестабильности, была реакцией на апокалиптические ожидания» [Матонин 2012: 35]. Анализ исторического контекста позволяет В.Н. Матонину выделить онтологические качества «севера» как социокультурного пространства.

Е.Ш. Галимова в статье «Северный текст в системе локальных (городских и региональных) сверткестов русской литературы» делает важные наблюдения о становлении методологии исследования «северного текста» русской литературы. Исследовательница заключает, что прагматика всего «северного текста» заключается в «восприятии Русского Севера как мифопоэтического пространства, таящего в себе в «запечатлённом» виде загадку русского жизни, русской истории, русской культуры, русской духовности, самой души Руси, а также тайну русского поэтического слова. Это смысловое ядро северного текста, его «“запечатленная” тайна» [Галимова 2012: 8]. Нам представляется целесообразным в контексте настоящего исследования обращаться к отдельным наблюдениям Е.Ш. Галимовой и Н.М. Теребихина, касающимся принципов мифологизации пространства севера. Исследование Е.Ш. Галимовой содержит важную для нашего исследования информацию об изучении составляющих представленной в «северном тексте» художественной картины мира, куда входят принципы пространственно-временной организации, система лейтмотивов, формирующих на смысловом («сверхсмысловом») уровне единство «северного текста», и сквозных образов (фольклорных и мифопоэтических) [Галимова 2012: 11].

Вопросы рецепции «северного текста» затрагивает А.В. Давыдова в статье «Северный текст русской детской литературы: опыт типологии». Исследовательница отмечает, что «восприятие Севера как мифопоэтического пространства, характерное для Северного текста, родственно детскому образу мышления с его способностью соединять реальность и сказку, непосредственностью и незаурядностью» [Давыдова 2012: 165]. На наш взгляд, данное замечание раскрывает причины актуальности и востребованности как «северного», так и скандинавского текста, и не только в детской литературе. А.В. Давыдова также отмечает момент диалога и синтеза культур [Давыдова 2012: 168], неизменно ассоциируемого с «северным текстом», но имеющим место и в скандинавском тексте, правда, уже в ином масштабе.

Нельзя обойти вниманием и коллективную монографию «Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера» [Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера 2017], которая является закономерным результатом разработки основных подходов изучения и описания данного текста. Мате-

риал монографии позволяет говорить о магистральных направлениях исследований, методологии и проблематике исследования северного текста, результатах художественного освоения отдельных ландшафтов и локусов.

Отдельно следует отметить ряд работ, посвящённых географическим образам, символам и мотивам в лирике Н.С. Гумилёва: монографии Е.Ю. Раскиной «Поэтическая география Н.С. Гумилёва» [Раскина 2006] и «Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилёва» [Раскина 2009], а также статью Л.М. Дедовой «Скандинавия в лирике Н.С. Гумилёва» [Дедова 2011]. Е.Ю. Раскина делает ценные замечания о культуронимах в поэтическом мире Н.С. Гумилёва – географических реалиях, наполненных культурно-философским и религиозным смыслом. Исследовательница отмечает, что «путешествие лирического героя сродни познанию, открытию, называнию, одухотворению и окультуриванию земного пространства» [Раскина 2009: 34]. Л.М. Дедова анализирует скандинавские мотивы в лирике Н.С. Гумилёва, связывая их с «русской идеей» в его поэзии.

В рамках нашего исследования важны работы отечественных и зарубежных скандинавистов, посвящённые скандинавской мифологии, а также истории и культуре скандинавского средневековья. Здесь необходимо отметить работы М.И. Стеблина-Каменского, А.Я. Гуревича, О.А. Смирницкой, О.А. Гуревич, Л.В. Чёрной, Н.А. Ганиной и других учёных-скандинавистов, связанные с отражением скандинавской мифологии в литературных текстах.

Уже более полувека скандинавистика является одним из самых активных и востребованных направлений отечественной медиевистики. М.И. Стеблин-Каменский в ряде работ, посвящённых языку, литературе и культуре Древней Скандинавии («Мир саги» (1984), «Культура Исландии» (1967), «Скальдическая поэзия» (1979) и др.) акцентирует внимание на исторически сложившихся канонах создания эпического текста [Стеблин-Каменский 1979: 16].

Учёный-скандинавист и переводчик древнескандинавской поэзии О.А. Смирницкая работала над изучением художественной формы скальдической поэзии и творческой индивидуальности автора [Смирницкая 1980, 1982, 1995], многозначности эпического текста [Смирницкая 2004], интерпретацией цветообозначений в «Старшей Эдде» [Смирницкая 2001]. Хотя русско-скандинавские литературные связи не были приоритетным направлением исследовательской деятельности О.А. Смирницкой, весьма полезными в контексте данного исследования являются её размышления о судьбе первого перевода «Старшей Эдды» на русский язык и важности этого события для культурного сознания. О.А. Смирницкая вполне справедливо пишет о том, что русское видение

Скандинавии имело определённую специфику: с одной стороны, она представлялась как исторически связанная с Россией страна, с другой стороны – как область, находящаяся за пределами ясного видения, как иной и непостижимый мир. В культурном сознании русского человека прочно укоренились представления об уходящих вглубь веков связях Древней Руси со Скандинавией. В то же время Древняя Скандинавия противопоставлялась «византийскому» православию, а также и классицистическому Риму, и классическому образованию. Этот момент противопоставления особенно важен: обращение к Скандинавии в большей или меньшей степени мыслилось как «вызов общепринятой норме и выход за пределы официальной культуры» [Смирницкая 2001: 281]. На наш взгляд, для поэтического мировоззрения ключевыми оказываются именно эти слова.

Осмысление роли, которую сыграли русско-скандинавские отношения в истории отечественной культуры, можно обнаружить и в работах исследователей древнерусской литературы. Д.С. Лихачёв в статье «Культура как целостная среда» отмечает, что для русской культуры более знаменательна ось Север – Юг: «С юга, из Византии и Болгарии, пришла на Русь духовная европейская культура, а с севера – другая языческая дружинно-княжеская военная культура – Скандинавии. Русь естественнее было бы назвать Скандовизантией, нежели Евразией» [Лихачёв 1994: 7].

Архаический эпос и мифология Скандинавии стали предметом исследования медиевиста А.Я. Гуревича. В числе работ, посвящённых исключительно истории скандинавских стран («Походы викингов» [Гуревич 1966], «Свободное крестьянство феодальной Норвегии» [Гуревич 1967] и др.), некоторым особняком стоят «История и сага. О произведении Снорри Стурлусона «Хеймскрингла»» [Гуревич 1972] и «Эдда и сага» [Гуревич 1979]. А.Я. Гуревич рассматривает «Эдду» и «Хеймскринглу» не столько как исторический источник, сколько как памятники средневековой скандинавской культуры, которые отразили специфическое мировосприятие, отношение ко времени, к человеческой личности, этические ценности и нормы поведения эпохи викингов. Учёный рассматривает саги как попытку вместить в устойчивую жанровую форму огромный исторический материал, что неизбежно приводит к частичной трансформации традиционного жанра. Большое внимание в этих работах уделено литературным особенностям саг и творческой индивидуальности Снорри Стурлусона.

В процессе исследования эпоса Е.М. Мелетинский продолжил традиции А.Н. Веселовского, а также своего учителя В.М. Жирмунского. Е.М. Мелетинский в области эпосоведения создал универсальную типологическую систему,

раскрывающую развитие эпоса. Сравнивая эпические формы, он сделал два открытия, которые оказались важны для современного эпосоведения. Во-первых, наиболее архаичные модели эпоса сохраняли смешанную прозаическую и стихотворную форму. Во-вторых, Е.М. Мелетинский сделал вывод, что эпос менее открыт для международного влияния. Особенности метрики и меньшая проницаемость эпоса даёт право говорить о сохранении в повествовании древнейших культурно-специфических особенностей группы, в которой эпос продуцировался. Монография Е.М. Мелетинского «Эдда и ранние формы эпоса» [Мелетинский 1968] – одна из серии работ учёного по сравнительной фольклористике и исторической поэтике. Е.М. Мелетинский рассматривает «Эдду» в сопоставлении с эпическим творчеством других народов. При помощи средств типологического анализа учёный выделяет фольклорную основу стиля «Эдды» и её глубокие связи с архаичными формами мифа и эпоса, делая ряд важных наблюдений, которые впоследствии будут использованы многими отечественными скандинавистами.

Ряд ценных замечаний, необходимых в процессе анализе женских образов, сделали Л.В. Чёрная и Н.А. Ганина. Л.В. Чёрная в статье «Скандинавская женщина эпохи викингов» отмечает: «Ни в одной эпической традиции, кроме скандинавской, нет такого количества действующих по собственной воле героинь, а не просто играющих самостоятельной роли статисток» [Чёрная 2005: электронный ресурс]. Н.А. Ганина рассматривает генезис и ареальные параллели образа норн – скандинавских «хозяек судьбы» [Ганина 2005: 214].

В современной гуманитаристике всё более актуальными становятся различные методики анализа скандинавской литературы и литературы о Скандинавии. Работы ведущих отечественных скандинавистов, посвященные традиционной культуре Скандинавии, в большей степени ориентированы на классическую литературу и анализ литературных памятников.

Широкий круг научных интересов автора исследований в области скандинавской филологии, истории и литературы древней Скандинавии и древней Руси Ф.Б. Успенского последовательно включает в себя изучение восприятия отдельных саговых сюжетов в Исландии XIII–XIV вв. [Успенский 2013], авторские каламбуры Снорри Стурлусона [Успенский 2013], речевые характеристики персонажей в исландских сагах [Успенский 2018]. В книге «Люди, тексты и вещи: из истории культуры средневековой Скандинавии» Ф.Б. Успенский интерпретирует символическую реальность скандинавского средневековья, при этом делая ряд весьма важных наблюдений о природе диалога варяжской и русской куль-

турных традиций. Автор вполне справедливо отмечает: «В средневековой скандинавской культуре отечественного читателя и исследователя традиционно привлекало ее неоспоримое своеобразие, сочетающееся со столь же несомненной близостью к культуре Древней Руси» [Успенский 2015: 5].

Закономерный итог историко-филологического исследования в области культурных контактов Скандинавии и Руси на закате эпохи викингов представляет собой монография А.Ф. Литвиной и Ф.Б. Успенского «Похвала щедрости, чаша из черепа, золотая луда... Контуры русско-варяжского культурного взаимодействия». Авторы, опираясь на материалы скандинавских саг и древнерусских летописей, подробно анализируют образ идеального правителя, практику обмена дарами, представления о статусе и правах незаконнорожденных, рассказы о предках как средство характеристики потомков, переключку личных имён, прозвищ и торжественных панегириков [Литвина, Успенский 2018].

Аналогичные проблемы ставились и зарубежными исследователями. Книга американского скандинависта Джесси Байока «Исландия эпохи викингов» [Байок 2012] является одной из крупнейших научных публикаций об Исландии и исландских сагах, продолжающая традиции основателя российской скандинавистики М.И. Стеблин-Каменского. Джесси Байок строит свой анализ на генеральной совокупности древнеисландских текстов, при этом отдельное внимание уделяет трем сагам: «Сага о людях с Песчаного берега», «Сага о людях с Оружейникова фьорда» и «Сага о Гудмунде Достойном». Используя материал саг в качестве иллюстраций, Дж. Байок воссоздаёт панорамную картину средневекового исландского общества с его уникальной структурой и сложной системой законов.

Вариант интерпретации образов скандинавской мифологии и древнеисландских саг в неотрейдиистском ключе предложил Лоис Браг в монографии «Oedipus borealis. The Aberrant body in Old Icelandic Myth and Saga» [Bragg 2004]. Исследователь отмечает дискуссионные вопросы, касающиеся образов богов и героев, имеющих физические недостатки (хромоту, слепоту, немому, отсутствие каких-либо частей тела и др.). С одной стороны, он видит в этих образах предвестников лиминальных дней интеграции Исландии в христианскую Европу, поэтому тело в древнеисландской литературе символизирует травматический опыт нации. С другой стороны, Л. Брагг рассматривает образы богов и героев сквозь призму исторической поэтики. Наконец, с третьей стороны, автор интерпретирует их с точки зрения различных теорий психоанализа, стремясь увидеть сквозь пелену мифопоэтики отношение древнеисландского общества к разного рода

сексуальным абберациям и импринтинг этого отношения в культурных нормах и литературном каноне.

Оксфордский сборник «A companion to Old Norse-Icelandic literature and culture» (2005) под редакцией Рори МакТёрка посвящён культуре Исландии. Большой акцент сделан на исландскую литературу, поскольку, по мнению составителя, «нет сомнений в том, что древнескандинавско-исландская литература наиболее впечатляюще репрезентирует Исландию, хотя литература должна изучаться в контексте других проявлений древнескандинавско-исландской культуры, и именно по этой причине, а также с учетом “норвежского” элемента добавлены главы по археологии, географии, историческом фоне, законах и социальных институтах» [McTurk 2005: 5]. Отдельное место в сборнике занимают статьи, посвящённые ранее не столь часто освещаемым в скандинавистике темам: образам женщин в исландских семейных сагах [Quinn 2005: 518], этноконструктивистскому потенциалу исландских саг [Tulinius 2005: 447], риторическим приёмам древнеисландской литературы [Oskarsson 2005: 354], проблемам рецепции древненорвежской и древнеисландской литератур [Wawn 2005: 320]. Столь богатое проблемно-тематическое разнообразие сборника весьма убедительно свидетельствует о практически неисчерпаемом исследовательском потенциале исландского эпоса.

Поэтике жанра саги посвящена монография австралийской исследовательницы Маргарет Росс «The Cambridge Introduction to The Old Norse-Icelandic Saga» [Ross 2010]. Росс считает сагу «множественным субжанром», объединяющим стилистически разнородные явления: мифологические саги о богах, семейные саги и саги героические. Контрапунктом данного исследования становится изменение рецепции саги со времён Средневековья вплоть до наших дней, как на территории Исландии, так и за её пределами. Несмотря на глубокий анализ рецепции материала саг в европейских странах в XVI–XIX вв., М.К. Росс лишь пунктирно обозначает их судьбу в XX–XXI вв., ограничиваясь перечислением переизданий и тематических конференций.

Если говорить отдельно о рецепции древнеисландской литературы в целом и скандинавской мифологии в частности, то отдельного упоминания заслуживают проекты Немецкого Исследовательского общества (DFG) при Институте Гёте города Франкфурт «Edda-Kommentar» и «Edda-Rezeption». Проект «Edda-Kommentar» направлен на разработку подробного комментария к песням о богах и героях, который разъясняет не только отдельные места, но и общую концепцию и литературно-исторический контекст отдельных песен. Подробному анализу подвергается состояние и история материала, общая концепция, композиция,

строфика, формальные и лексические особенности соответствующей песни. Над серией монографий «Kommentar zu den Liedern der Edda», которая издаётся с 1993 г. и на данный момент насчитывает 7 томов, работает коллектив германистов, состоящий из Клауса фон Зее, Беатрисы Ля Фарж, Симоны Хорст, Кати Шульц [von See, La Farge, Horst, Schulz: 1993-2017].

Другим проектом Немецкого Исследовательского общества является «Edda-Rezeption» – междисциплинарный исследование, посвящённое изучению «культурного следа» Старшей Эдды в музыке, изобразительном искусстве, литературе, кинематографе, публицистике, массовой культуре с точки зрения литературоведения, теологии, истории искусства и музыковедения. В рамках данного проекта вышел ряд публикаций, посвящённых широкому спектру исследовательских проблем: рецепции скандинавской мифологии хэви-металлом [Heesch 2014], академической и религиозной интерпретации эддических песен [Dusse 2013], роли Старшей Эдды в пропаганде [Timme 2016], репрезентации эддических образов в немецкой поэзии [Liamin 2017], популяризации скандинавской мифологии в начале XX века [Baden 2017] и др.

Анализ основных тенденций и направлений исследований в отечественных скандинавистике и литературоведении показывает интерес учёных к проблемам мифологии и традиционной культуры стран Скандинавии. Часто встречаются попытки реконструкции первоначальных мифов по материалам древних памятников письменности (Е.М. Мелетинский, А.Я. Гуревич). Подобные исследования раскрывают корни традиционных мифологических представлений Скандинавии и позволяют нам применять эти знания при анализе мифологической составляющей лирических и лиро-эпических произведений.

В последние десятилетия в фокусе исследовательского внимания оказываются практически не освещавшиеся в классической скандинавистике темы: женские образы в сагах, функции архаического эпоса в этноконструктивистских практиках, рецепция песен о богах и героях на современном этапе литературного процесса и др. При этом материалом исследования становятся либо архаические тексты, либо определённые феномены массовой культуры (комиксы, фэнтези, компьютерные игры). Однако обширный пласт материала – «скандинавский текст» русской литературы – практически не затрагивался, и поэтому требует дополнительного научного осмысления.

## 1.2. Из истории формирования «скандинавского текста» в России

В истории русской поэзии можно выделить три основных периода развития «скандинавского текста». Его формирование началось в 1790–1820-е гг. Этот период был ознаменован появлением в русской поэзии первых обращений к скандинавской мифологии и, в частности, художественным освоением пространства Вальхаллы. Характерный пример – стихотворение Г.Р. Державина «На победы в Италии». В нём, вероятнее всего, впервые в русской лирике появляется Вальхалла как особый тип мифологического пространства, а также образы валькирий – скандинавских дев-воительниц, наиболее частотный из всех скандинавских образов, появляющихся в русской поэзии.

Поэт называет валькирий «валками» (*«Ударь во серебряный, священный, Далеко-звонкий, Валка! щит...»*), Вальхаллу – «Валкалою»<sup>1</sup> [Державин 1985: 386], а в «Объяснении на сочинения...» сопоставляет скандинавских валькирий (на основании родства с покровителем поэзии Одином) с античными музами: *«Древние северные народы, или варяго-россы, возвещали войну и собирались на оную по ударению во щит; а валками назывались у них военные девы или музы»* [Державин 1985: 386]. Из этого высказывания нетрудно сделать вывод, что в сознании представителей русской культуры XVIII в. скандинавский образ попал под влияние древнегреческой мифологии. Можно отметить также неформившееся написание данных мифонимов, что свидетельствует об их новизне в русской поэтической системе. Названные поэтом образы – Валкалу и валок (то есть Вальхаллу и валькирий) нужно рассматривать в непосредственной взаимосвязи. Согласно скандинавской эсхатологии, Вальхалла является субститутом рая, хотя этот рай и предназначен лишь для доблестных воинов; валькирии – проводники в Вальхаллу, по некоторым версиям они являются также дочерями верховного бога Одина, хозяина этого мира мёртвых героев. Несмотря на то, что топоним Вальхалла часто прямо не называется, однако обыкновено он подразумевается при введении в стихотворную ткань образа валькирий. Образ валькирий – это первый непосредственный репрезентант Вальхаллы как мифологического пространства.

Заметим, что данная традиция напрямую связана со скандинавской архаикой, так как сами эти мифонимы являются однокоренными: в переводе с др.-исл. Вальхалла – «палата павших», валькирия – «собирательница павших». Как отмечает исследователь-германист Н.Ю. Гвоздецкая, «Все имена валькирий, поддающиеся этимологическому истолкованию, так или иначе связаны с обстановкой

---

<sup>1</sup> Мифоним «Вальхалла» в русской поэзии на протяжении нескольких веков фигурировал в разных вариантах написания: «Валга(л)ла», «Валкала», «Валкаланд».

битвы» [Гвоздецкая 2005: 78]. Внутренняя форма мифонимов позволяет установить семантическую (и логическую) связь «битва – валькирия – Вальхалла».

Весьма вероятно, что Г.Р. Державин был знаком с древнеисландским мифом о «мёде поэзии», который причудливо преломился в его поэтическом сознании, соединившись с содержанием саг «Старшей Эдды» и с некоторыми (ставшими уже классическими) образами греческой мифологии. Отдельно стоит прокомментировать факт отнесения валькирий к «военным девам или музам». Миф о «мёде поэзии» подробно пересказан Сноррри Стурлусоном в «Младшей Эдде» [Младшая Эдда: электронный ресурс] – средневековом учебнике скальдической поэзии. Согласно этому мифу, Один, верховное божество в скандинавском пантеоне, является покровителем *талантливых* скальдов (то есть поэтов). Данный миф объясняет и божественную сущность поэтического дара. При этом скальд – фигура, которая не тождественна западноевропейскому менестрелю; скальд – это олицетворение сил разрушения и созидания, совмещающий роли воина и поэта. Согласно такой логике, и доблестного поэта после смерти должен ожидать Один в своём чертоге – Вальхалле. Валькирии, как уже было сказано выше, по одной из версий мифа, являются дочерьми Одина, следовательно – покровительницами поэтов-скальдов. В результате первое изображение Вальхаллы может в некоторой степени соотноситься с традиционными представлениями о поэтическом рае.

Впрочем, иногда понятие «Вальхалла» в русской поэзии использовалось как обозначение «того света» в широком смысле этого слова: «*Услышала Эвлега стук мечей / И бросила со страхом хлад пещерный. / “Приди узреть предмет любви твоей! – / Вскричал Одульф подруге нежной, верной. – / Изменница! ты здесь его зовешь? / Во тьме ночной вас услаждает нега, / Но дерзкого в Валгалле ты найдешь!”*» (А.С. Пушкин «Эвлега») [Пушкин 1969: 173].

Весьма интересно стихотворение К.Н. Батюшкова «Мечта». Образ валькирий, создаваемый Батюшковым, достаточно далёк от своего скандинавского оригинала. Здесь можно заметить иную тенденцию – влияние не только античной (валькирии как музы или нимфы), но и арабской мифологии. Валькирии К.Н. Батюшкова – скорее восточные гурии («загробные» возлюбленные праведников), а не грозные воительницы: «*Где дочери Веристы / Власы свои душисты / Раскинув по плечам, / Прелестницы младые, / Всегда полунагие...*» [Русская поэзия XVII–XX веков 2004: 3 629]. Подобный образ, кстати, появляется в 1828 г. в стихотворении А.И. Одоевского «Скальд»: «*Утешьтесь о павших! Они в облаках / Пьют юных Валкирий живые лобзанья...*» [там же: 28 949].

Очевидно, что образ Вальхаллы (с момента его появления в русской поэзии) был соотнесён с топосом «рай» (в редких случаях использовался вариант соотнесения с античными мифонимами «эмпирей» и «элизиум»). Иными словами, именно Вальхалла мыслилась русскими поэтами как единственно возможный вариант скандинавского загробного мира.

Это противоречит представлениям скандинавской мифологии, в которой загробный мир дробится на две части: собственно Вальхаллу, палаты Одина, куда путь открыт лишь отважным воинам, погибшим в бою (эйнхериям), и Хель – царство мёртвых, куда попадают остальные смертные. Топосы Вальхалла и Хель в скандинавской мифологии являются членами ряда бинарных оппозиций, присущих традиционной культуре: «верх – низ», «бессмертие – смерть», «свет – тьма».

Вальхалла – это «верхний мир», палаты верховного бога Одина в Асгарде, крепости богов-асов, располагающейся на небесном поле Идавэль. Вальхалла освещается блеском мечей – совершенно не иномирным светом. Эйнхерии попадают туда после смерти для того, чтобы там до наступления Рагнарёка (Конец Света в скандинавской мифологии) проводить время, наслаждаясь неиссякающим медовым молоком и неиссякающим мясом вепря, а, когда придёт время Последнего Боя, стать воинством Одина. Таким образом, Вальхалла представляется как обитель вечной жизни и вечной славы (можно сравнить с эддической метафорой «вечного боя» как жизни вообще). Вальхалла, несмотря на свою принадлежность к иномирным топосам, всё же мыслилась как пространство жизни.

Хель – это «нижний мир», расположенный под корнями мирового ясеня Иггдрасиль, дорога туда идёт вниз и к северу от мира людей, омываемая рекой Гьёлль, мост через которую охраняет дева Модгуд (архетипический образ «дороги без возврата») [Старшая Эдда 1975: 183]. Он являет собой зеркальное отражение Вальхаллы: находится под землёй, оттуда нет пути обратно даже богам (например, Бальдеру), с ним также связаны определённые женские персонажи. Однако если валькирии – прекрасные и воинственные (то есть всё же «живые») проводники павших в Вальхаллу – являются принадлежностью стихии воздуха, то Хель, хозяйка царства мёртвых, и Модгуд, стерегущая мост, относятся к чудовищным хтоническим божествам, наполовину мертвецам. Хель как топос является абсолютным пространством смерти.

Можно предположить, что такое дробление загробного мира воспринималось поэтическим сознанием сквозь призму христианской картины мира и трактовалось как аналогичное деление на рай (Вальхаллу) и ад (Хель). Следовательно, предметом изображения в русской лирике с самого начала становится

более привлекательный «райский» топос Вальхаллы, в то время как Хель упоминается всего несколько раз за всю историю русской поэзии. Показательный пример – стихотворение К.Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции»: «...И Гела день и ночь в Валкалу провождает / Погибших бледный сонм» [Батюшков 2004: 3 629]. Здесь заметна антиномия «верхний-нижний мир»: павшие герои уходят в Вальхаллу, «наверх», Гела (судя по всему, образ Хель здесь контаминирован с образом валькирии) лишь провожает, сама оставаясь на земле.

Стоит отметить, что в Средние века, в период активной христианизации Скандинавии и борьбы с язычеством, Вальхаллу начали изображать как эквивалент аду (где «вечный бой» стал отождествляться с адскими пытками), а обитатели Вальхаллы стали демонизироваться. Подобное представление никак не отразилось на изображении скандинавских мифологических образов в русской лирике, однако Вальхалла предстаёт не как полный эквивалент христианскому раю, а как некая «усреднённая», более земная его версия.

Отдельный вопрос вызывает тот факт, что в качестве образа-репрезентанта Вальхаллы «маскулиноцентричная» русская поэзия выбирает женский образ валькирий (а не мужской – Одина или Локи, например). Можно вспомнить высказывание С.С. Аверинцева: «Если для предстояния библейскому богу нужны твёрдость и ответственность мужчины, то для пассивного медиумического вещания судьбы пригодна только женщина» [Аверинцев 1970: электронный ресурс]. Действительно, если обратиться к германской мифологии, то можно заметить, что валькирия – это ипостась обожествлённой германскими племенами Женщины, «в которой они видели не только жену и мать, но и во многом властительницу судьбы» [Михайлова 2005: 10]. Вслед за Т.А. Михайловой мы согласимся с утверждением С.С. Аверинцева о «пассивности» женщин-вещательниц судьбы, хотя и не полностью: в древнегерманской традиции такое лиминальное событие, как война, находится именно в ведении женщин (скандинавские валькирии, ирландские божества Морриган и Бадб и т. п.).

В. Голтер выделял два пласта в мифе о валькириях: архаический, «связанный с первобытными представлениями о существах женского пола, которые рыскали по полям сражений и кормились плотью и кровью павших», и «классический», связанный с культом Одина и Вальхаллы [цит. по: Гвоздецкая 2005: 78]. Как отмечает Н.Ю. Гвоздецкая, второй пласт мифа связан со «становлением идеалов дружинного образа жизни в эпоху викингов; задача валькирий более благородна: решить, кому жить, а кому даровать победу» [Гвоздецкая 2005: 78]. Эпическая традиция «Старшей Эдды» реализовывает новый, «классический» пласт

валькирического мифа. Русская поэзия, оказавшаяся реципиентом скандинавских образов, испытала влияние традиции «Старшей Эдды» и наследовала тенденцию обращения к валькирическому мифу и представления о валькириях как об активном женском начале, творящем судьбу.

Значимой особенностью образа Вальхаллы является его «звуковое» видение. Этой традиции в XVIII в. положил начало Г.Р. Державин в стихотворении «На победы в Италии» (1799): «*Се Рюрик торжествует / В Валкале звук своих побед*» [Державин 1985: 386]. В этом же стихотворении валка (т.е. валькирия) бьёт в «далекозвонкий щит». Уже в XIX в. традицию продолжил А.Н. Майков, также выстраивающий своеобразный ряд звуковых ассоциаций к топосу «Вальхалла»: «*В Валгаллу! В Валгаллу! / Один-Вседержитель / Уж пир зачинал! / От струнного звона, / От трубного звука / Чертоги дрожат!*» (А.Н. Майков «Валькирии» (1873)) [Майков 2004: 23 150]. Также у А.Н. Майкова находим: «*Пир венчальный закипел на славу: / Из Валгаллы раздавались громы, / Дождь золотой блистая падал с неба, / Молодая сыпала на землю / Полной горстью и цветы, и жемчуг*» (А.Н. Майков «Бальдур (Песнь о солнце, по сказаниям Скандинавской Эдды)» (1870)) [Майков 2004: 22 784]. У поэта-декабриста В.Ф. Раевского прямо говорится о валкальном звоне, зовущем на битву: «*Спешите! Там валкальный звон / Поколебал подземны своды / И пробудил народный сон / И гидру дремлющей свободы*» (В.Ф. Раевский «К друзьям в Кишинев» (1822)) [Раевский 2004: 27 183].

Возникновение такого рода поэтических ассоциаций можно объяснить тем, что в сагах «Старшей Эдды» визуальный образ Вальхаллы прописан предельно точно. Например, в саге «Речи Гримнира», которая может служить своего рода путеводителем по Асгарду, имеется упоминание о «блеске мечей, Вальхаллу озаряющем» [Старшая Эдда, 1975: 211]. Вероятно, по аналогии возник перенос по принципу «свет мечей – звук (лязг, звон оружия в битве, военные трубы и т. п.)». Поэтому русская Вальхалла обрела звучание поля брани и – что немало важно – *победного пира* (звон струн) и надолго застыла в поэтической традиции именно в таком виде.

В результате упоминания образа Рюрика в связи с Вальхаллой (у Г.Р. Державина) проявляется ещё одна важная для русской лирики черта: Вальхалла мыслится как материализованное представление о древней связи русичей и варягов и рассматривается как собирательный образ Севера, потерянного рая, возвращение в который столь желанно.

Реальная Скандинавия отодвигалась на второй, а то и на третий план. По меткому выражению О.А. Смирницкой, «творцы нашего скандинавского мифа, в сущности, не задавались мыслью об оригиналах» [Смирницкая 1999:

электронный ресурс]. И о древней, и даже о современной жизни скандинавов в это время судили преимущественно по эддическим песням (воспринятым из любительских переводов и пересказов), отрывкам из Саксона Грамматика и сагам о богах и героях. Панорама вполне реального финского Севера, встречающаяся, например, в русских травелогах XIX в., зачастую есть север, видимый сквозь призму культурно-исторических и литературных реминисценций, север «скандинавский». Если рассмотреть, например, «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии», прозаическую поэму К.Н. Батюшкова, можно заметить, что герою, побывавшему в Финляндии, открываются финские дебри, он слышит завывание ветра, «резкий крик плотоядной птицы»; «сыны диких лесов, некогда здесь обитавшие, пили кровь из черепов поверженных врагов» [Батюшков 1884: 315].

Источником материала для баллад А.К. Толстого – «Гаральд Свенгольм» (около 1866), «О Гаральде и Ярославне» (1869), «Три побоища» (1869), «Гакон Слепой» (1870), «Боривой» (1870), «Ругевит» (1870) – стала не мифология, а *история* Скандинавии (в первую очередь, совместное варяго-русское прошлое). Исторические взгляды А.К. Толстого были основаны на специфическом восприятии исторического процесса: «Киевская Русь представлялась А.К. Толстому “золотым веком”, безвозвратно канувшим в прошлое, веком, свободным от деспотизма, рабских страстей и косности, временем сильных людей, “что с потехой охотно мешали дела”» [Марченко 2003: 8].

Баллады А.К. Толстого из «норманнского цикла» являют собой вариации поэта на тему истории Средневековья. Автора интересовал не столько мифопоэтический аспект балладного повествования, сколько возможность *романтической реконструкции* исторических декораций (отсюда и появление этих баллад на фоне непродуктивного для «скандинавского текста» периода). Образы бесстрашных варяжских князей, храбро сражающихся, достойно принимающих удары судьбы, ищущих славы и по-рыцарски завоёвывающих любовь Прекрасной Дамы органично соответствовали тяготению А.К. Толстого к исторической романтике.

В 1890–1920-е гг. интерес к скандинавским образам обостряется во многом благодаря постановке тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» и входящим в него «Полётом валькирий». Образы, которые как бы «родились» из музыки, встречаются у О.Э. Мандельштама («Валкирии»), А.А. Блока («На мотив из Вагнера»), Б.Л. Пастернака («Музыка»). Музыка здесь – как бы материя-проводник, позволяющий преобразовывать один вид искусства в другой. Косвенно

к этой группе можно отнести объединённые единым музыкальным мотивом «Полёта валькирий» стихотворения Б.К. Лившица («Валкирия»), В.Я. Брюсова («Тринадцатый месяц», «Светоч мысли (Венок сонетов)»).

Приблизительно с конца 1920-х гг. и до середины 1980-х гг. интерес к скандинавским образам резко снижался, что отчасти можно объяснить особенностями времени и идеологии. Прецедентным текстом может считаться романтическая поэма Э.Г. Багрицкого «Сказание о море, матросах и Летучем Голландце» (1922). Её открывал прозаический эпиграф «Сказание о Валгалле» – авторская мистификация висы скальда Свена-Песнетворца. В «Сказании о Валгалле» мир обретает двухчастное строение: «Внизу скалы, тина и лодки, наверху – Один, воины и ворон» [Багрицкий 1956: 227]. Один и валькирии покровительствуют мореходам, а Вальхалла («Валгалла») оказывается раем для отважных героев-первопроходцев, «викингов и скрекингов» [Багрицкий 1956: 227]. «Валгалла, Один и ворон», а также «море, скалы и птицы» являются константами, на которых базируется бытие романтического героя. «Валгалла» Э.Г. Багрицкого – это вариант рая для «сидящих у огня, бродящих под парусами и стреляющих оленей» [Багрицкий 1956: 227] – простых и бесстрашных героев повседневности.

Великая Отечественная война способствовала тому, что из русской поэзии надолго исчезли скандинавские образы, поскольку, как известно, образность скандинавской мифологии активно эксплуатировалась в качестве «своей» идеологией Третьего Рейха. Так, например, известно, что в гитлеровской Германии мифоним скандинавского происхождения *асы* (наименование основной группы богов, возглавляемой Одином и проживающей в небесном Асгарде, которой противопоставлялась группа земных богов *ванов*, покровителей плодородия) становится обозначением немецких летчиков. Именно в этом значении данное понятие чаще всего используется в советской поэзии: «Нас расстрелял фашистский ас / Дождем своим свинцовым. / Морская ругань не для вас, / Не брошу брань в лицо вам» (П.Г. Антокольский «Баллада о том, как спасся Жан Лекок»); «Гудит мотор, летит мотор / Сквозь тучи битый час. / Широк завьюженный простор. / Жесток фашистский ас» (П.Г. Антокольский «Пауль Вильмерсдорф (Поэма)») [Антокольский 1997: 217]; «Русский ли, норвежец или турок, / Горновой, / рыбацка / или ас, / Я войду, войду в твою культуру...» (И.Л. Сельвинский «Словно айсберг...») [Сельвинский 1978: 48] и т. п. Впрочем, тексты такого рода являются скорее прецедентными, поэтому изучение мифопоэтического аспекта «скандинавского текста» поэзии советской эпохи не представляется реальным по причине ограниченности материала.

Лишь в конце периода стали появляться единичные интерпретации Вальхаллы как *позитивного* образа, что, например, происходит в лирике И.А. Бродского. Примером произведения такого рода можно считать стихотворение «Примечание к прогнозам погоды» (1986): «*Вот она, наша маленькая Валгалла, / наше сильно запущенное имение / во времени*» [Бродский 1982: электронный ресурс]. Вальхалла у И.А. Бродского уподоблена запущенному родовому имению, и потому характеризуется как «маленькая». Это своего рода «рай для поэта»: уединение в глуши, своего рода «поэтическая ссылка» (ср. А.С. Пушкин в Михайловском). Однако Бродский умышленно избегал прямых параллелей с образом рая, выбирая иной топос – Валгаллу, тем самым отказываясь от состояния мира и покоя и утверждая особо важное для поэта воинское, героическое начало.

Новый этап актуализации образов скандинавской мифологии произошёл в 1990–2010-е гг. Одним из факторов, способствовавших дальнейшему развитию в русской поэзии «скандинавского текста» в этот период, стала «задержанная» публикация произведений русской литературы Серебряного века, в которой, как мы могли убедиться, довольно существенную роль играл «скандинавский текст». В то же время, в конце 1980-х гг., на русский язык впервые стали широко переводиться произведения Дж.Р.Р. Толкина, а в 1987 г. прошли первые Всесоюзные Ролевые игры. Мифология Толкина, своими корнями уходящая в скандинавскую мифологию, оказалась созвучна настроениям молодёжи на завершающем этапе советской истории.

В тот же период возник и феномен «менестрелей» – исполнителей авторских (или «ролевых») песен, написанных по мотивам событий, разыгрываемых в ролевых играх. В рамках «ролевой песни» стали возникать целые лирические циклы, написанные от лица того или иного героя скандинавского эпоса. Это был уже качественно новый этап функционирования «скандинавского текста», связанный уже не столько с русской литературой, но и с национальной культурой в целом, – когда на первый план выдвигался не историко-культурный аспект и не художественный уровень текста, а его связь с современными социальными проблемами и возможность массового бытования в современных условиях в связи с определенной досуговой практикой – «ролевыми играми». Распространению произведений, входивших в «скандинавский текст» русской культуры, способствовало и появление Интернета, который существенно упростило обнародование текста и его вхождение в практику определённых кругов молодёжи.

На протяжении XVIII–XXI вв. русская поэзия вела активный диалог с архаическим скандинавским эпосом, постоянно развивая и дополняя тенденции,

заложенные поэтической традицией в предшествующие периоды. Образы скандинавской мифологии и культуры, скандинавские сюжеты и мотивы в течение XIX в. перестали быть приёмами, используемыми преимущественно в целях стилизации, и стали связываться с выражением важных для общественного сознания идей – преодоления дисгармонии с настоящим и трансмиссии исторической памяти. В «скандинавском тексте» стали активно использоваться принципы индивидуального мифотворчества, что наиболее ярко проявилось в процессе переработки образов скандинавских богов.

### 1.3. «Скандинавский текст»: от целого к деталям

В результате исследования существующих в науке взглядов на «скандинавский текст» русской литературы можно сделать следующие выводы:

1. На протяжении XVIII–XXI вв. в русской литературе сформировался особый вариант «локального текста культуры» – «скандинавский текст». «Скандинавский текст» занимал существенное место в творчестве Г. Державина, К.Н. Батюшкова, А.Н. Майкова и других писателей. «Скандинавский текст» является частной разновидностью более широкого понятия «северный текст», который существовал в русской литературе XVIII–XXI вв.

2. «Скандинавский текст» русской литературы представлял собой устойчивый универсальный комплекс, связанный с особой тематикой и проблематикой (изображение Скандинавии, размышления о месте в мире поэта и поэзии, загробная жизнь и творческое бессмертие поэта), а также системой историко-культурных аллюзий и реминисценций, устойчивых символов, образов и мотивов. «Скандинавский текст» оказал существенное воздействие на литературные описания Скандинавии, выполненные носителями русской культуры.

3. В основе «скандинавского текста» русской литературы находился *скандинавский миф*: «скандинавский текст» порождается на материале скандинавского мифа и, в свою очередь, трансформирует его и вновь вводит в культуру. Скандинавский миф является адаптированным к русской поэтической традиции вариантом скандинавской мифологии.

4. «Скандинавский текст» русской литературы формировался преимущественно в рамках поэзии (в жанровых формах лирики и лиро-эпоса).

5. Важнейшими признаками «скандинавского текста» являлось обращение к образу *скальда*, создание *художественного пространства севера*, с которым связывались мотивы очищения и духовного прозрения, и использование *образов, заимствованных из скандинавской мифологии*.

6. В истории русской литературы можно выделить *три основных периода* развития «скандинавского текста»: 1790–1820-е годы; 1890–1920-е годы; 1990–2010-е годы.

7. «Скандинавский текст» русской литературы ранее рассматривался как частный случай «северного текста» и не становился объектом специального литературоведческого исследования.

8. Интерес к художественным произведениям, отнесённых нами к «скандинавскому тексту», возникал в литературоведении спорадически. После каждого этапа актуализации темы Скандинавии в художественном творчестве закономерно следовал период его научного осмысления, происходивший на фоне условного литературного «затишья».

9. «Скандинавский текст» оказал существенное воздействие на литературные описания Скандинавии, выполненные носителями русской культуры.

## ГЛАВА 2

### «СКАНДИНАВСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ ЛИРИКИ XVIII–XX ВЕКОВ

«Скандинавский текст» формировался, прежде всего, в лирике. Этот факт объясняется, во-первых, влиянием лиро-эпических «Песен Оссиана» Дж. Макферсона на русскую литературу рубежа XVIII–XIX вв.; во-вторых, инспирированным оссианизмом интересом русской литературы к скандинавским древностям и песням «Старшей Эдды» в частности. Лирика и лиро-эпос исторически закрепились как наиболее удобная форма трансляции «скандинавского текста», позволяющая создать русский аналог эпических песен, не нарушая «дух и букву» архаического эпоса (чего сложно было бы добиться при организации текста в прозаической форме).

Основные признаки «скандинавского текста» – присутствие образа скальда и особый тип организации художественного пространства скандинавского севера. Образ скальда в русском «скандинавском тексте» был заимствован из «Песен Оссиана», а в русской традиции представлял также и кельтского барда. Образ скальда был связан с пространством скандинавского севера – скальд являлся его *голосом*, переводчиком мира Скандинавии на язык поэзии.

#### 2.1. Становление образа скальда в русской лирике: основные этапы

Образ скальда – один из наиболее интересных образов-репрезентантов Скандинавии в русской лирике. Скальд – поэт и исполнитель произведений, которые он сам создаёт или же воспроизводит. Этот образ часто встречается как в поэтическом сборнике древнеисландских песен о богах и героях «Старшая Эдда», так и непосредственно в скальдической поэзии (последняя в меньшей степени близка к фольклору и обладает лаконичным содержанием при нарочитой сложности формы). Скальд – это «переводчик» окружающей его жизни на язык разветвленных метафор, «в метафоры оказываются претворены его враги и друзья, его возлюбленная, его оружие, родня, северная природа с её березами и темнолесьем, и прежде всего море, для описания которого скальд обладал большим запасом сравнений и образов-загадок» [Самарин 1984: 487]. Впрочем, не стоит забывать исторически достоверный факт: скальд – ещё и человек, тесно связанный с жизнью скандинавской общины. Скальд нередко являлся богатым землевладельцем, викингом, служилым человеком в дружине знатного скандинава [Самарин 1984: 487].

О художественной функции образа скальда в исландских сагах размышлял Ф.И. Буслаев в статье «Древнесеверная жизнь». М.И. Стеблин-Каменский в ряде работ, посвящённых языку, литературе и культуре Древней Скандинавии («Мир саги» (1984), «Культура Исландии» (1967), «Скальдическая поэзия» (1979) и др.) акцентировал внимание на исторически сложившихся канонах создания образа скальда: в песнях Старшей Эдды искусство скальда является дополнением к образу героя-воина; «быть скальдом значило обладать свойством, которое может так же характеризовать человека, как его рост, цвет волос и т.д.» [Стеблин-Каменский 1979: 16]. О.Е. Смирницкая работала над изучением художественной формы скальдической поэзии и творческой индивидуальности автора [Смирницкая 2005]. А.Я. Гуревич сделал важное замечание, которое вполне объясняет, почему фигура скальда оказалась столь востребована русской лирикой: «Скальд, кроме всего прочего, умудрен знанием рун: в пору расцвета поэзии скальдов в странах Скандинавии другое письмо было либо неизвестно, либо известно лишь немногим. Скальд владеет тайной силой слова, он может творить волшебство или снимать вражьи чары» [Гуревич 1979: 50]. В этих словах можно усмотреть присущее творческому сознанию убеждение об избранности и особой миссии поэта. Е.А. Гуревич отмечала, что скальдическое мастерство высоко ценилось, «ведь прославляя подвиги конунгов, скальды увековечивали их деяния в людской памяти» [Гуревич 2016: 342].

Мотив увековечивания, противостояния вечности при помощи творчества, созидания является ключевым для раскрытия темы поэта и поэзии, важной для русской литературы. Это во многом объясняет актуальность образа. Скальд принадлежит земному миру и олицетворяет собой земную жизнь, живые человеческие чувства и незащищённость, зависимость человека от высшей воли. Сущность скальда амбивалентна: он может быть и воином (разрушителем), и поэтом (создателем и созидателем). В этих двух ипостасях он становится сопричастен божественному миру Вальгаллы: известно, что верховный бог скандинавского пантеона Один – покровитель и войны, и поэзии. Синкретичная фигура поэта-воина очень удачно коррелировала с системой ценностей русской романтической поэзии и представлением о социальной активности художника.

Популярность лирического героя-скальда (и по совместительству воина) в европейской культуре носит объяснимый характер. Немецкий исследователь Рудольф Зимек в статье «Викинги: Миф и эпоха. Средневековая концепция эпохи викингов» рассматривает феномен мифологизации исторически негативного образа викинга: «Переход от крайне негативного (и с точки зрения жертв викингов, по-видимому, вполне реалистичного) представления о викингах как о пиратах,

варварах, грабителях, убийцах и поджигателях, отраженного в англо-саксонских и франкских хрониках и анналах, к распространенному в XVIII и XIX вв. образу благородного воина и бесстрашного первооткрывателя и поселенца» [Зимек 1999: электронный ресурс]. Зимек видит источники мифологизации образа в «книгах и экспозициях, которые, как правило, представляют викингов в качестве носителей развитой культуры раннесредневековой Скандинавии» [Зимек 1999: электронный ресурс]. Исследователь также полагает, что в настоящее время эпоха викингов играет все более существенную роль как средство самоидентификации [Зимек 1999: электронный ресурс].

Действительно, до настоящего времени существует большое количество почитателей норманнской теории происхождения древнерусского государства; многие русские люди, увлекающиеся культурой Скандинавии, считают своё увлечение «неслучайным», а Скандинавию воспринимают как прародину, «потерянный рай». Сегодня к наиболее ярким формам подобного самоотождествления с эпохой викингов относится быстрый численный рост всевозможных фестивалей викингов (традиционно проводимых в окрестностях Санкт-Петербурга), реконструкций боёв и ярмарок, устраиваемых ежегодно. Носитель ролевой культуры, сочиняющий стихи, песни или мифологическую прозу, вне зависимости от гендерной самоидентификации мыслит себя воином-скальдом [Бреева 2012].

Рассмотрев историю изменений образа скальда и его места в культуре, мы можем выделить три этапа его становления.

**Первый этап** становления образа приходился на 90-е гг. XVIII – первую четверть XIX вв. и был связан с рецепцией оссианизма. Многочисленные примеры обращений к Оссиану можно найти в лирике Г.Р. Державина, который не только переводил Оссиана (так, в 1794 г. им была переведена поэма «Карикатура»), но и нередко использовал в своём творчестве образы его поэм. Ю.Д. Левин отмечает влияние Оссиана в одах «На взятие Варшавы», «На взятие Измаила», «На победу в Италии», «На переход Альпийских гор», стихотворении «На кончину Ольги Павловны», но более всего – в оде «Водопад» [Левин 1980: 509–511].

Нам представляется весьма показательной поэма «Жилище богини Фригги» (1812), сюжет которой посвящён становлению поэта-скальда. Поэма построена в форме оратории, в ней расписаны партитуры для хора и певца. Хор прославляет богов, любящих добродетель, в то время как певец рассказывает историю перерождения человека в поэта и собеседника богов-асов. Интересно, что

перерождение происходит при помощи бога Браге («Брагге») – древнескандинавского покровителя красноречия и мудрости, и Фригг («Фригга») – «скандинавской богини премудрости, царицы неба и матери всех богов» [Державин 1864: 113]. Несмотря на неоспоримое влияние оссианизма на образность данной поэмы, ясно видна и другая тенденция – попытка индивидуального мифотворчества в отношении пантеона скандинавских богов. Брагге оказывается проводником скальда в ином мире («*Брагге, духъ поэзиі незримый, / Скальда за руку схватя, повель / Чрезъ дремучій лѣсъ непроходимый / Въ хладны тундры, – съвера въ предѣль*» [Державин 1864: 108]). Приведённые строки отсылают нас, в первую очередь, не к «Старшей Эдде» и «Младшей Эдде» или исландским сагам, а к «Божественной комедии». «Незримый дух поэзии» Браге (символическая замена Вергилия) ведёт заблудшего скальда через тёмный лес в иной мир, которым является север.

Север изображался Г.Р. Державиным как «иной», чуждый и «запредельный» мир, населённый преимущественно зооморфами: «*вои слыша волчьи, врановъ стоны*», «*какъ огонь сверкаль / Въ взорахъ синихъ рысей*» и пр. [Державин 1864: 109]. Однако лес – это лишь своего рода «лимб» на подступах к жилищу богов, замку, охраняемому драконом. К герою-скальду постепенно приходит узнавание: «*Ужъ не въ станѣ ль древнихъ Скандинавовъ / Въ области Варяговъ, думаль скальдъ*» [Державин 1864: 110]. Как можно понять из контекста поэмы, такой поворот событий оказывается не только ожидаемым для героя, но даже желанным. Замок богов – «доблестей священныхъ вертоградъ» – будит в нём мысли об эпических героях прошлого, в числе которых упомянуты Рюрик, «скифо-славяне» и «тевтоны». Экскурсия по загробному миру прерывается временной символической смертью поэта (этот архаический мотив будет позднее востребован русской поэзией). Пробуждает переродившегося скальда всё тот же Брагге, который указывает поэту на преобразившийся мир: из тёмного замка, где всё напоминало лишь о битвах, они переносятся в идиллический сад богини Фригги (Фригг), где «*Подъ небесъ здѣсь вкругъ сапфирнымъ сводомъ / Горы, зрѣлица, сады видны; / Сельски дѣвы часто хороводомъ / Съ Валками златы проводятъ дни*» [Державин 1864: 112].

Образ «валок» (валькирий), кружащихся в танце с сельскими девушками, соответствовал представлениям о валькириях как о варианте скандинавских гуррий, господствовавшем на рубеже XVIII–XIX вв. в русской поэзии. Любопытно, что райский сад, в который Брагге приводит скальда, оказывается ничем иным, как Вальхаллой: «*Чрезъ путь трудный опытомъ, терпѣньемъ / Входятъ только смертныя въ Валкаль*» [Державин 1864: 113]. Властвует же над Вальхаллой не

Один, а Фригга. Скальд прошёл через временную смерть и очистился от человеческих страстей вроде гнева и вражды. Палаты павших воинов перед глазами переродившегося скальда трансформируются в вариант Эдема во главе с мудрой покровительницей искусств Фриггой и её помощником-резонёром Брагге.

Осторожным экспериментом является обращение В.А. Жуковского к образу скальда в балладе «Три песни» (1816), которая является вольным переводом одноименной баллады И.Л. Уланда. Вместо средневековой Германии Жуковский вводит в лирическое повествование средневековую Скандинавию, имя короля (в подлиннике – Зигфрид) меняет на «Освальд». Введение в произведение образа скальда вместо придворного певца-миннезингера соответствует внутренней логике повествования: образ скальда органично сочетает в себе воинское и творческое начала («И скальд выступает на царскую речь, / Под мышкою арфа, на поясе меч»; «Он в сторону арфу, и меч наголо» [Жуковский 1959: 45]). Образ скальда, мстящего за гибель отца и вступающего в открытую конфронтацию с правителем-тираном, не противоречит древнескандинавской эпической традиции и является достоверным и историчным, что высоко ценилось поэтами-романтиками. Конфликт поэта-скальда и деспотичной власти, эксплицированный в балладе на романтический сюжет о кровной мести, также соответствует, с одной стороны, романтическим представлениями об исключительной миссии поэта, вынужденного всегда действовать «не благодаря, а вопреки», с другой стороны, конкретно-историческому контексту первой четверти XIX столетия и размышлениям о роли поэта в общественной жизни России.

Образ скальда, появляющийся в лирике К.Н. Батюшкова, хотя и соответствует эддическому первоисточнику, уже несёт в себе черты индивидуального поэтического мифотворчества. Скальд из одноимённого стихотворения, написанного между 1809 и 1811 гг., – двоящийся образ, балансирующий на границе героического прошлого и несформированного настоящего. Лирический герой воспринимается окружением как «свидетель древних лет», однако сам он осознаёт собственное бессилие в современном ему мире: «Ах, мне ли петь? Мой глас исчез, / Как бури усыпленный ропот...» [Батюшков 1964: 48]. Прошлое для лирического героя живее настоящего, поскольку сам он является его хранителем: «Но славны подвиги отцов / Живут в моем воспоминанье». Скальд обеспечивает и трансмиссию исторической памяти («А вы, о юноши-герои, / Внемлите повести моей»), а его песни «спасут от алчной Гелы» – тема творчества противопоставлена минорным темам забвения и смерти. В тексте в виде парентезы упоминается имя Эгиля (у Батюшкова транслитерированное в «Егила») – легендарного

скальда IX–X вв., героя исландской «Саги об Эгиле». Тлену противостоит созидание, алчной богине нижнего мира Геле (Хель) препятствует поэт.

В стихотворении К.Н. Батюшкова «Мечта» (1806) Скальд (в данном случае это имя собственное) являлся певцом в Вальхалле, то есть полноправным обитателем Асгарда, собеседником богов: *«Там снова с арфой золотою / В восторге Скальд поет / О славе древних лет...»* [Батюшков 1977: 253]. Миссия скальда – сплетать мечту: *«Завидное Поэтов свойство: / Блаженство находить в убожестве Мечтой!»* Очевидна параллель между лирическим героем-поэтом и древним скальдом: оба счастливы, погружаясь в «сладки думы», поэтические грёзы, которые позволяют игнорировать убогую и безрадостную действительность. В стихотворении «На развалинах замка в Швеции» (1814) развивалась тенденция ассоциативного приобщения образа Скальда к высшему миру: Скальд появлялся в окружении скандинавских мифонимов (Одена, Гелы), ему сопутствуют косвенные указания на символы Вальхаллы («Валкалы»): *«Уж Скальды пиришество готовят на холмах, / Уж дубы в пламени, в сосудах мёд сверкает»* [Батюшков 1977: 202]. Пир и мёд символизируют Вальхаллу, палаты Одина, куда приходят после смерти павшие герои и проводят дни в нескончаемом бое и пиришестве. Дуб может быть ложной ассоциацией с Иггдрасилем, мировым ясенем. И здесь также повторяется оппозиция прошлого и настоящего: если в прошлом *«Скальды пели брань, и персты их летали / По пламенным струнам», «Скальд гремел на арфе золотой»,* то в настоящем «ветер свищет лишь уныло». Несмотря на это, стихотворение завершается сценой передачи исторической памяти: старик показывает путешественнику руины и просит помнить былое: *«Смотри, о, сын иноплеменный. / Здесь тлеют праотцев останки драгоценны: / Почти их гроб святой!»* [Батюшков 1977: 202]. Герой стихотворения, «странник», читает «руны тайные», что, возможно, является знаком его преемственности по отношению к древним героям.

Отметим, что мотив чтения / начертания рун не является частотным в русской поэзии, хотя был принципиально значимым для поэзии скальдов. М.И. Стеблин-Каменский писал, что «вырезание рун и сочинение скальдических стихов сходны как тип творчества. Скальдическая поэзия по усложненности формы очень похожа на вязь скандинавскую резьбы по дереву [Стеблин-Каменский 1987: 34]. Его идеи продолжает Н.В. Будур: «Именно в изощренной форме и заключался смысл скальдической поэзии, ибо форма должна была не обнаруживать смысл, то есть, актуальное настоящее, и так хорошо известное аудитории скальда, а, наоборот, с помощью особых, строго регламентированных, приемов

скрывать его, ибо только особая вычурность формы и возможность ее варьирования заново в каждой новой висе могли сделать простой факт настоящего предметом поэзии» [Будур 2005: электронный ресурс]. Прошлое оказывается органично включённым в настоящее, запечатлённым в нём, и этому, согласно поэтической концепции К.Н. Батюшкова, способствует древнее искусство поэзии.

Стихотворение К.Н. Батюшкова «Песнь Гаральда Смелого» (1816) представляет собой вольный перевод песни, автором которой, согласно преданию, был один из норвежских королей – известный скальд Гаральд (Харальд) по прозвищу Смелый (XI в.). Текст песни сохранился в сочинении Снорри Стурлусона «Круг земной» (XIII в.), посвящённом деяниям норвежских королей. Содержание песни принято связывать с любовью Гаральда к его будущей жене — русской княжне Елизавете (дочери Ярослава Мудрого). Текст пронизывает антитеза героического и лирического начал. Похвальба молодого короля перед друзьями, многочисленные рассказы о доблестных завоевательных походах и славных победах («*На суше, на море мы бились жестоко; / И море и суша покорствуют нам!*» [Батюшков 1964: 287]), которые как бы нанизываются друг на друга по законам боевой хвалебной песни – драпы, нивелируются одним рефреном «*А дева русская Гаральда презирает*».

Каноническая форма драпы не предполагала наличие лирического рефрена (рефрен, или «стев», был нужен, скорее, для композиционного деления «драпы» на отдельные фрагменты), и в оригинале «Круга земного» рефрен не выглядел так, как в переводе К.Н. Батюшкова. Можем предположить, что лирический рефрен в этом случае – дань поэта балладной традиции. Тем самым фигура сурового конунга-скальда, разрушающего оружием и создающего силой слова, романтизируется, приобретая ореол рыцарства: подвиги начинают мыслиться в новом свете – они и отвлекают лирического героя от грустных дум о гордой возлюбленной «деве русской», и обнажают неполноценность его бытия без любви – подвиги не способны покорить возлюбленную. Рефрен повторяется в конце каждой строфы, усиливая лирическое начало «Песни».

Аналогичные идеи можно найти в стихотворении Е.А. Баратынского «Финляндия» (1820): «*Умолк призывный щит, не слышен Скальда глас, / Воспламененный дуб угас...*» [Баратынский 1987: 28]. Взору лирического героя, забывшего своё прошлое, предстают пустынные пейзажи севера. Важным этапом в постижении исторического прошлого для лирического героя является природа – вневременной «проводник», свидетель героического былого, позволяющий воскресить перед внутренним зрением картины давно минувших дней. Пейзаж в

стихотворении «Финляндия» довольно аскетичен и включает в себя привычные компоненты русского видения Скандинавии: скалы, лес, море, небо.

Эпизод знакомства с чужой страной пронизывает мотив узнавания: *«Так вот отечество Одиновых детей, / Грозы народов отдаленных! / Так это колыбель их беспокойных дней, / Разбоям громким посвященных!»* [Баратынский 1987: 28]. Скандинавский север для героя (несмотря на то, что географически он находится в Финляндии) – родина отважных «Одиновых детей» (под которыми, судя по всему, имеются в виду викинги). Попытки лирического героя вызвать отклик мёртвых героев прошлого тщетны (*«Вы ль? Дайте мне ответ, услышьте голос мой, / Зовущий к вам среди молчанья ночи»* [Баратынский 1987: 28]), но поэтическое зрение позволяет преодолеть время, превозмочь «один закон, закон уничтоженья»: прошлое живо для лирического героя (*«Во всем мне слышится таинственный привет / Обетованного забвенья!»*) [Баратынский 1987: 29].

Лирический герой, прикасаясь к героическому прошлому, становится наследником поэтов севера. Воображение и природа примиряют его с пустой действительностью, наполняя её высоким смыслом. Ощувив себя причастным к тайнам прошлого и наследию северных певцов, лирический герой открывает для себя творческое бессмертие: *«Не вечный для времен, я вечен для себя»* [Баратынский 1987: 29]. Творчество оказалось единственным средством, которое помогает преодолеть пронизывающий этот мир упадок; поэт наделялся способностью останавливать время и глубже осознавать его, ощущая себя в непрерывном потоке бытия: *«Мгновенье мне принадлежит, / Как я принадлежу мгновенью!»* [Баратынский 1987: 29].

Вероятно, в этих строках можно обнаружить и реминисценцию к реплике Фауста «Остановись, мгновенье!», которая, как известно, символизировала достижение героем гармонии, принятие себя и своего места в мире, осознание не напрасности собственного существования. «Финляндия» Е.А. Баратынского – это опыт дедуктивного погружения в процесс творчества: от созерцания окружающего внешнего мира до постижения внутренних закономерностей творческого процесса. Север и имманентный образ скальда в контексте данного стихотворения оказываются принципиально новой формой, облекающей размышления на важные для русского сознания темы о сущности творчества, мире и месте поэта в нём.

В стихотворении Е.А. Баратынского «Финским красавицам» (также созданном в 1820 г.), которое сам автор атрибутировал как мадригал, лирический герой примерял на себя роль не то скальда, не то миннезингера и воспевал красоту северянок. Север интуитивно понятен герою, ощущающему себя иноземцем

в чужой культуре: *«Так, ваш язык еще мне нов, / Но взоры милых сердцу внятны, / И звуки незнакомых слов / Давно душе моей понятны»* [Баратынский 1820: 186]. Лирический герой не уверен в том, что Север примет его. В строках *«И сын Фрегеи, может быть, / Сильнее будет сына Лады!»* заложен мотив состязания, его финал заведомо решён не в пользу лирического героя («сына Лады»), которому противостоит соперник – скандинав, «сын Фрегеи» (вероятно, имеется в виду не то Фригг, не то Фрейя) [Баратынский 1820: 186].

В контексте исследования судьбы образа скальда в русской лирике показательным представляется стихотворение Ф.И. Тютчева «Арфа скальда» (1834). Скандинавские образы в принципе не были характерны для поэзии Ф.И. Тютчева, поэтому особенно интересным представляется появление в ней образа «оружия поэта» – арфы скальда, – которым Тютчев, судя по всему, заменяет эмблематический образ лиры, уже слишком знакомый русской лирике и оттого несколько банальный (в остальном, помимо названия, в стихотворении не появляются другие образы, связанные со скандинавской культурой). Лирический герой, моделируя прошлое арфы, из пустого и бессобытийного настоящего совершает экскурс в прошлое, которое становится для негоместилищем красоты и полноты бытия: *«Иль старину тебе он вспомянул – / Как по ночам здесь сладострастных дев / Давно минувший вторился напев, / Иль в сих цветущих и поднесь садах / Их легких ног скользил незримый шаг?»* [Тютчев 2004: 78].

Образы, являющиеся в воображении лирическому герою Тютчева, имели мало общего с реалиями, которые мог лицезреть скандинавский скальд, в чьи полномочия не входило аккомпанирование «сладострастным девам». Лирический герой Тютчева мыслил в парадигме античного или ориентального мифа русской поэзии. Существование данного прецедентного текста свидетельствует о том, что некоторые скандинавские образы широко использовались в лексиконе русских поэтов, даже непосредственно не ангажированных скандинавской мифологией.

Написанное несколькими годами ранее стихотворение М.Ю. Лермонтова «Жена Севера» (1831) во многом созвучно интенции тютчевской «Арфы скальда». Центральным образом стихотворения является загадочная, суровая и прекрасная «жена Севера» – не то богиня, не то северная лесная нимфа, не то муза. Её красота также связана с мотивом гибели (*«Кто зрел ее, тот умирал»*; *«И слух в угрюмой полуночи / Бродил, что будто как металл / Язвили голубые очи»* [Лермонтов 1954: 58]). Несмотря на северный колорит стихотворения (образы гор и леса, описание мрачных языческих обрядов, проводимых «сынами Финна» во славу их богине), истоки образа «жены Севера» в большей степени

ориентальные – прототипом «жестокой северянки» могла быть Клеопатра или княгиня Тамара: *«И только скальды лишь могли / Смотреть на деву издали. / Они платили песнопеньем / За пламенный восторга час»* [Лермонтов 1954: 58]. Образ скальда у Лермонтова изменил функцию: из активной фигуры поэта-воина и хранителя памяти о героическом прошлом он превратился в средневекового трубадура / миннезингера, страдающего от любви к Прекрасной Даме и готового на любые жертвы ради неё: *«И скальды северных лесов / Ей вдохновенье посвящали»* [Лермонтов 1954: 58]. Ни образы «чёрных вдов», ни влюблённых скальдов не характерны скандинавской эпической традиции, поэтому в данном случае мы также можем наблюдать контаминацию образов, сюжетов и мотивов, принадлежащих разным культурам.

В 1840–1860-е гг. образ скальда ушёл на периферию литературного процесса. Начало **второго этапа** развития образа скальда пришлось на 1870–1880-е гг. – период смены господствующей поэтической проблематики с социально-политической на философско-культурную, период, когда в поэзию стали постепенно возвращаться образы культуры. Второй этап был тесно связан с Серебряным веком, но при этом хронологически был несколько шире его, так как развитие образа скальда на этом этапе было связано с «скандинавскими поэмами» А.Н. Майкова «Бальдур, или Песнь о солнце, по сказаниям Скандинавской Эдды» (1870) и «Брингильда» (1888).

Факт обращения А.Н. Майкова к «скандинавской теме» может быть объяснён не «маскарадом» или спонтанным творческим порывом, а непосредственными впечатлениями Майкова от контактов со шведами и норвежцами во время его посещения Норвегии и города Арендал [Гидони 1972: 117]. Таким образом, скандинавский диптих Майкова, с одной стороны, может считаться особым вариантом поэтического травелога, с другой стороны, является уникальной и не имеющей аналогов комбинацией сразу нескольких песен «Старшей Эдды», посвящённых богам и героям («Прорицание вёльвы», «Речи Гримнира», «Перебранка Локи», «Речи Сигрдривы» и «Песнь о Сигурде»).

Образ скальда в поэме «Бальдур» организует рекурсивную композицию поэмы: скальд рассказывает конунгу, потерявшему сына, историю об Одине, который так же теряет сына Бальдра. Образ скальда в этом стихотворении создаётся по древнескандинавскому канону, изображающему поэта как медиатора между мирами, вовремя открывающего смертным общность их судеб с богами-асами. Скальд в интерпретации А.Н. Майкова – «вещий старец», живущий отшельником в пещере высоко в горах (то есть в какой-то степени буквально между верхним и нижним мирами, Асгардом и Мидгардом). Несмотря на социальную

изоляция, которая противоречит историческому образу скальда, «маститый старец» играет важную роль не только в жизни общества, но и в мироздании в целом: *«А к нему не только люди – боги, / В виде смертных странствуя по свету, / На совет заходят и беседу»* [Майков 1968: 123]. «Вещий» является визионером, он способен видеть то, что сокрыто от людей и богов, постигать сущность мира, смотреть сквозь время и пространство: *«И – словно мирозданья / Глубина пред ним открылась – вещий / Устремил в пространство взор и начал»* [Майков 1968: 123]. История гибели Бальдра, которую он рассказывает скорбящему отцу-кунунгу, не является утешением, скорее, это спокойная объективность в принятии жизни со всеми её невзгодами (*«Жребий всем дается при рожденьи, / И его не только люди – боги / Изменить не властны»*) [Майков 1968: 123]).

В поэме «Брингильда» «вещий старец» обретает имя – Снорро (в нём мы можем разглядеть аналогию со Снорри Стурлусоном – легендарным скальдом и автором учебников скальдической поэзии). Вещий Снорро обитает в «пещере над Геллой» и женат на «валке-ведунье». Мы не можем точно сказать, подразумевает ли А.Н. Майков под «валкой» валькирию («валками» называл валькирий Г.Р. Державин). Мифоним «валькирия» также употреблялся в поэме, или же имеет в виду «вэльву» (собственно прорицательницу), что ближе к сути текста. Впрочем, оба варианта вполне допустимы в рамках скандинавской эпической традиции, поэтому скальд вполне может быть женат на обитательнице «иного мира». Прорицательские функции разделены между супругами по принципу мифологической оппозиции «женское – мужское»: «валка-ведунья» смотрит в нижний мир, «Геллу» (Хель), и «всех истязуемых тени там видит», а Снорро – в мир верхний («духом к самой же Валгалле восходит», «являлся к нему сам Один»). Поэт не акцентирует внимание на том, что Снорро владеет мастерством сказителя (что мы видим в «Бальдуре»); и в этом аспекте образ скальда приближается к шаману (*«Травы он знает. Нажжёт их – что сноп упадёт, духом к самой же Валгалле восходит тогда»*) [Майков 1968: 156].

Образ скальда, появляющийся в поэмах А.Н. Майкова эпизодически, эволюционировал, расширялся и дополнялся через использование многочисленных окказиональных деталей: например, скальд наделён женой из иного мира, «валкой-ведуньей»; сам Снорро больше напоминает шамана, нежели нордического поэта-воина. Наконец, образ Снорро сопровождают мотивы отшельничества и визионерства, которые, впрочем, не отменяют особой значимости и высокой миссии поэта-пророка в общественной жизни.

Второй этап становления образа скальда продолжился в поэзии Серебряного века, которая унаследовала и развила контаминацию скандинавизма и оссианизма. О.Э. Мандельштам в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана...» манифестирует практически идентичную К.Н. Батюшкову идею: «*И снова скальд чужую песню сложит / И, как свою, ее произнесет*» [Мандельштам 1990: 63]. Н.В. Барковская приходит к выводу, что «реминисценции из Оссиана выполняют роль аллюзий на русскую романтическую поэзию» [Барковская 1999: 147]. Лирический герой ощущает себя наследником поэтического прошлого («*Я получил блаженное наследство...*»), которому суждено ожить в грядущем, минуя безликое настоящее («*И не одно сокровище, быть может, / Минуя внуков, к правнукам уйдет*») [Мандельштам 1990: 63].

С Оссианом, сплетающим песню, ассоциирует себя лирический герой одноимённого стихотворения Н.С. Гумилёва («Оссиан», 1918). Весь текст стихотворения построен как интроспекция в поток творческой мысли не то легендарного барда Оссиана, не то лирического героя, отождествляющего себя с ним. До последней строфы этот вопрос так и остаётся открытым. Одна за другой перед читателем разворачиваются картины эпического и жестокого прошлого, населённого великими героями древности (последовательно упоминаются герой ирландских саг Кухулин, сражение между персонажами «Песен Оссиана» Фингалом и Свараном, древнее название Ирландии – Эрин). Всё это происходит в декорациях полуирландского-полускандинавского абстрактного севера, пространства битвы и смерти: «*По небу бродили свинцовые, тяжкие тучи, / Меж них багровела луна, как смертельная рана*»; «*Вспенённое море вставало и вновь опадало*»; «*И слушают вести от ветров протяжногосых*» [Гумилёв 1962: 98]. Однако в четвёртой строфе выясняется, что все описанные события существуют лишь в воображении лирического героя – обитателя «безгеройной» современности начала XX в.

Прошлое для лирического героя Н.С. Гумилёва вечно, наполнено целями и смыслами и оттого событийно, в то время как настоящее является полной антитезой прошлому: оно сиюминутно, бессмысленно и утомительно. Повседневность для героя рутинна и однообразна («*Когда я устану от ласковых слов и объятий, / Когда я устану от мыслей и дел повседневных...*» [Гумилёв 1962: 128]), с ней лирического героя не способны примирить любовь и насущные дела, поскольку они не способны существовать в контексте вечности. Из повседневности герой убегает в эпическое прошлое, которое оказывается живее и ярче блеклой современности, где он может уподобиться великому певцу древности и найти

достойную пищу для творчества: *«Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий, / Я вижу на холме героев, суровых и гневных»* [Гумилёв 1962: 129].

Наиболее популярным для лирики XX в. оказался сюжет «любовь смертного героя (воина-скальда) и валькирии», заимствованный непосредственно из «Старшей Эдды» (например, в «Песне о Хельги» валькирия, покровительствующая герою, является его возлюбленной). Этот миф в Серебряном веке актуализировал Н.С. Гумилёв в стихотворении «Ольга» (1920). Стихотворение, посвящённое княгине Ольге, легко прочитывалось сквозь призму конкретных жизненных реалий (истории любви поэта к Ольге Арбениной). Следует отметить, что лирический герой позиционирует себя как *«древних ратей воин отсталый»*, таящий вражду к *«этой [современной] жизни»*. Стихотворение пронизывает мотив ожидания: с одной стороны, в тексте воплощён своего рода «вызов» возлюбленной – ожидание ответной любви, с другой стороны – это и ожидание другого порядка, ожидание вторжения инобытия в «эту жизнь», заурядную и не устраивающую героя, словно рождённого в иное время: *«Сумасшедших сводов Вальгаллы, / Славных битв и пиров я жду»*. Возлюбленной в этом инобытии также уготовано место: она превращается в спутницу героя-воина: *«И валькирией надо мною, / Ольга, Ольга, кружишь ты»* [Гумилёв 1998: 59].

**Третий этап** осмысления образа скальда пришёлся на последнее десятилетие XX – начало XXI в. У исследователя может возникнуть закономерный вопрос: почему же обращения к данному образу отсутствовали на протяжении практически 70 лет. Этот факт можно, в частности, объяснить тем, что образ скальда всегда являлся выразителем «духа времени» и проблем, с этим временем непосредственно связанных, однако не принадлежал к числу «вечных» образов и не отличался универсальностью. Образ скальда в поэзии представителей движения ролевых игр был однозначно ассоциирован, во-первых, с любовной линией (в этом можно обнаружить воздействие наследия поэзии Серебряного века); во-вторых, с осмыслением собственной идентичности в кризисную эпоху «смены парадигм», мотивом поиска своего места в мире – вымышленном или реальном.

Так, например, в конце XX в. стали возникать новые интерпретации сюжета «любовь воина-скальда и валькирии» (например, «Королевна» Н.А. О'Шей (Николаевой) или «Валькирия» М. Большевой), в том числе реализующие вариант его игрового постмодернистского переосмысления. При этом в образе скальда, с одной стороны, могли воплощаться традиционные сакральные представления о поэте как «собеседнике Одина», наделённом даром предвидения и

способном пересекать границы между мирами; с другой стороны, наряду с патетической мифологизацией образа воина-скальда, в которой можно увидеть воздействие средневековой «Легенды о Тристане и Изольде», стали появляться примеры иронической интерпретации этого образа.

Образ скальда на протяжении своего существования в русской лирике трансформировался, усложнялся, соотносился с современным общественным контекстом, насыщался историко-литературными аллюзиями и реминисценциями, несмотря на попытки поэтов XVIII – начала XIX вв. строго следовать в своём творчестве заданному в «Песнях Оссиана» канону изображения скальда-барда (обращение к мотивам одиночества, уныния, тоски по прошлому, однообразные «декорации» руин замков под северным небом).

Образ скальда удачно попадал в резонанс с важной для русской литературы *темой поэта и поэзии*: ролевое «я» скальда связывалось с мотивами увековечивания, противостояния тлену, сопричастности истории. Образ скальда перестал восприниматься как экзотический и стал органичной частью русской культуры. При этом через образ скальда выражались две важные для национального культурного сознания идеи – преодоление дисгармонии с настоящим и трансмиссия исторической памяти.

В начале XX в. внимание поэтов было сконцентрировано на развитии любовного сюжета (например, у Н.С. Гумилёва) или на переосмыслении явлений мировой культуры (в лирике О.Э. Мандельштама). При этом образ скальда стал приближаться к своему древнеисландскому оригиналу. Одной из причин этого было появление первого полного перевода на русский язык песен «Старшей Эдды», сделанного С.А. Свириденко (этот перевод получил высокую оценку со стороны А.А. Блока). История и мифология Скандинавии, лишившись романтической абстрактности, приобрела конкретные, достоверные черты (впервые это произошло в поэмах А.Н. Майкова).

Последнее десятилетие XX и начало XXI вв. было связано с попытками создать образ лирического героя при помощи возвращения к Старшей Эдде. Такой герой пытается осмыслить себя и своё место в мире, а также связать личный поиск с определением национальной идентичности и созданием новых художественных форм.

В конце XX в. ролевое «я» скальда стало часто использоваться в качестве «рамочной конструкции» для репрезентации женского образа, например, валькирии, и этот факт легко можно связать с феминизацией литературы данного периода. Дихотомичные образы валькирии и скальда обрели структурную многофункциональность и стали использоваться поэзией в качестве ролевого «мы»,

интерпретируемого как канонический образ возлюбленных масштаба Ромео и Джульетты. Любовной линии «валькирия – скальд» всегда сопутствовали трагические мотивы, и даже любовь мыслилась только в контексте испытаний.

Обращение к скандинавской тематике было характерно для переломных эпох русской культуры. Мир Древней Скандинавии был суров и жесток, он исключал надежду на покой даже после смерти (поскольку павшие воины продолжают свой «вечный бой» в Вальхалле), и поэтому оказался созвучен наиболее жестоким периодам русской истории. Амбивалентный образ скальда – вовлечённого в поток истории поэта-воина, одновременно создателя и разрушителя, – вошёл в перечень периодически актуализируемых образов, которые были удобны для выражения мыслей в кризисные эпохи. Он является преходящей формой культурного бытия, появляющейся в периоды коренного изменения традиций.

## **2.2. Художественное пространство скандинавского севера в лирике 1890–1910 гг.**

Стимулом для развития процесса трансформации комплекса сюжетов, образов и мотивов, связанного со Скандинавией, «послужили начавшееся в конце XIX в. освоение Русского Севера и пограничья России и Норвегии, интерес к мифологии и фольклора северных народов, провозглашение в 1905 году независимости Норвегии» [Грякалова 2016: 88] и установление дипломатических отношений между Россией и Норвегией, вызвавшее стремительную актуализацию русским модернизмом нордических культурных топосов. Впрочем, некоторые предпосылки этому были заметны в литературной и научно-исследовательской среде и ранее (например, написанный в преддверии Серебряного века «скандинавский диптих» А.Н. Майкова).

Изображение скандинавского севера стало важной особенностью творчества таких поэтов Серебряного века, как А.А. Ахматова, Н.С. Гумилёв, О.Э. Мандельштам, К.Д. Бальмонт, А.А. Блок, В.Я. Брюсов и И. Северянин.

Все основные типы образов-репрезентантов пространства скандинавского севера связаны с определённой художественной семантикой. Эта семантика сформировалась в лирике указанных выше поэтов, принадлежавших к разным направлениям и поколениям русского модернизма и создававших различные по жанру произведения, в которых было представлено художественное пространство скандинавского севера. По мысли Д.С. Лихачёва, пространство отображается в поэтическом тексте в соответствии «с представлениями автора, его замыс-

лом и художественным методом» [Лихачёв 1970: 7]. Будучи отражением реального пространства, «художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе» [Лотман 1988: 258].

Выявление основных образов-репрезентантов Скандинавии и соотнесение их с поэтической традицией Серебряного века, а также рассмотрение взаимосвязи возникающих образов мифологии и культуры с типом субъекта лирического повествования предоставляют возможность ответить на вопрос о статусе образа Скандинавии в российском культурном сознании рубежа веков. Под «репрезентацией» вслед за М.Б. Ямпольским здесь и далее будем понимать «особую форму представления реальности, основанную на замещении некоего объекта его иллюзионным изображением» [Ямпольский 2007: 6]. «Заместителями» пространства Скандинавии в лирике Серебряного века оказывались образ возлюбленной, творчески переосмысленные образы скандинавской мифологии и др.

### 2.2.1. Скандинавский север в лирике

**А.А. Блока, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта**

В творчестве русских символистов – как старших (В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта), так и младосимволистов (А.А. Блока) – север как таковой (скандинавский и русский) изображался как иной, нечеловеческий, запредельный мир. Пространство скандинавского севера было тесно связано не только с темой поиска и обретением духовной свободы, но и с категорией смертности. Отметим, что в лирике символистов наличествует как скандинавский «точно маркированный» север (у В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта), так и есть «размытый», не всегда обладающий точным обозначением границ, представляющий собой сферу тяготения (у А.А. Блока).

Скандинавский север предстаёт не только как потенциальный рай, но и как место последней битвы. Таков север в стихотворении В.Я. Брюсова «Бальдеру Локи», которое будет рассмотрено нами более подробно в главе 3. Таков и скандинавский север в стихотворении «Старый викинг» (1900). Герой стихотворения – умудрённый жизнью воитель, болезненно переживающий собственное старение («*Хочу навсегда быть желанным и сильным для боя*»). Битва и походы в море для старого викинга – синоним жизни, а старость на берегу и покой равноценны смерти («*А голос морской разносился, как вопль похоронный*» [Брюсов 1973: 67]). Образ корабля, уходящего в море с внуком на борту, – это метафора жизни, уходящей от героя, как в прямом – герой осознаёт, что его время прошло, так и в переносном смысле – он в глубине души понимает, что внук уходит на смерть

(«*О горе, кто видел, как дети детей уплывают / В страну, недоступную больше мечу и победам!*») [Брюсов 1973: 67]). С образом внука связывается мотив несбывшихся надежд: новое поколение не оправдало чаяний предков, не способно на победы, уже не может быть достойными наследниками героического прошлого, они те, «*кто должен мириться со славой, уступленной дедам*» [Брюсов 1973: 67]. Вероятно, что в поток сознания северного воителя поэт облакает собственное переживание безгеройной «эпохи безвременья», сопровождающей рубеж XIX и XX вв. в России. Образы скандинавского севера, героического прошлого и истончающихся связей времён являются формой выражения актуальных и болезненных проблем, которые пыталась осмыслить русская интеллигенция на рубеже веков.

Север как пространство смерти В.Я. Брюсов изобразил и в поэме «Царю северного полюса» (1900). Поэт вновь обратился к образу викинга. Отметим, что образ викинга неслучайно оказался столь востребованным в поэзии Серебряного века: он был связан с целым комплексом мотивов (поиска, открытия, бесстрашия перед лицом смерти, преодоления границ невозможного), и поэтому хорошо выражает дух времени – переломной и кризисной эпохи. Поэма стилизована под прядь (короткий рассказ о путешествии викингов). Главный герой поэмы – Свен Краснозубый – видел многое на земле: «*С Русью ходил в Обонежье, плавал по рекам в Царь-град, / Грабил соборы Севильи, видел останки Афин...*» [Брюсов 1973: 248], поэтому, собрав верную команду, он отправляется к Северному Полюсу. Обращение В.Я. Брюсова к столь необычному топосу Н.В. Барковская объясняет тем, что «полюс привлекал как неподвижная точка абсолюта среди «водоворота эпохи», как та константа, которая находится за пределами обжитого пространства и времени» [Барковская 2018: 190]. Исследовательница склонна видеть в тематике поэмы отражение гонки за покорение Северного полюса на рубеже XIX–XX вв. Брюсов отвечает на вызов времени в символистском ключе, вписывая «полярный сюжет» в контекст героического прошлого.

Северный полюс представляется главному герою, Свену Краснозубому, как Вальхалла – эквивалент иного мира на земле («*Пышны северные зимы, образ будущей Валгаллы!*») [Брюсов 1973: 249]). С развитием сюжета в поэме абсолютизируется мотивы движения и поиска. Брюсов последовательно передаёт суждения о жизни и смерти каждого члена команды – самого Свена, мечтателя Эрика, скитальца Анунда, мудрого старца Горма. Покой и отдых не имеют места в картине мира героя-викинга («*Истинный викинг не хочет на ночь повесить свой щит*»), смерть от старости страшит его («*Страшно в жилище у Гелы, ждан-*

ная смерть – от меча»), мирная жизнь на берегу не отличается исключительностью и самоценностью («В челнах – всегда новоселье, в волнах – не молкнет напев») [Брюсов 1973: 250]. Лишь жизнь, наполненная битвами, опасностями, связанная с преодолением «тесных пределов», и славная смерть в бою или в походе достойны воспевания. Север для героев поэмы – пространство желанной смерти, ради которой стоило жить. Север в широком смысле – это поле притяжения («К Северу взором прикован, Свен не уйдет от руля» [Брюсов 1973: 248]), которое Брюсов изображает в рамках символистского «влечения к смерти». И если сам по себе Северный полюс – пространство смерти, Танатоса, то образ полярной звезды, «Царицы Ночи» является воплощением Эроса: «Жених невесте верен словом, / С Звездой небес я обручен» [Брюсов 1973: 249]. Полярная звезда становится своего рода жестокой «принцессой грёзой» символистского эпоса Брюсова – её образ «из праха к горнему влечет», однако воссоединение с ней означает смерть для героя и для его команды: «И погибли все сорок, все сорок! / Спят под водой и во льдах» [Брюсов 1973: 250]. Герой достигает «полюса вечного», попадает в Вальхаллу и обретает бессмертие: замерзший, теперь «века он следит за избранной Звездой» [Брюсов 1973: 252].

В стихотворении «Мы к ярким краскам не привыкли...» (1899) «викингов времена» лирический герой В.Я. Брюсова манифестирует как «своё время», противопоставленное тусклой, пыльной повседневности («И робким взором мы поникли, / Влачимся медленно в пыли»; «Мы дышим комнатною пылью, / Живем среди картин и книг»). Современность лирического героя – пространство культуры, формально маркированное книгами и картинами как таковое. Однако желанная реальность является герою во снах («А мне что снится? – дикие крики»), ему близки «кровь и война», его братья – «северные владыки». Дикое прошлое является своего рода «противоядием» от скуки и искусственности современной жизни [Брюсов 1973: 174].

Впрочем, в лирике В.Я. Брюсова можно встретить и образ вполне реального скандинавского севера – основанного не только на субъективной рецепции культурно-исторического прошлого, но и на личном, «биографическом» ощущении пространства. В этом отношении весьма любопытен ряд стихотворений 1906 г., созданных поэтом во время путешествия по Финляндии и Швеции («На Готланде», «К Швеции», «Висби»), а также более поздние стихотворения «К финскому народу» (1910), «Иматра» (1913), «У круглого камня» (1913). Смешение пространств Финляндии и Швеции в единый образ скандинавского севера в лирике Брюсова более чем условно. В дневниковых записях поэта, посвящённых его визиту в Скандинавию, прямо декларируется: «Швеция – оригинал, с

которого Финляндия – список» [Брюсов 2002: 157]. О приписывании Финляндии к Скандинавии отечественными поэтами мы уже говорили в предыдущих главах. Финляндия для Брюсова – преддверие Скандинавии, тогда как Швеция – её квинтэссенция.

В стихотворении «На Готланде» лирический герой созерцает статичный северный пейзаж – это статика спокойного достоинства безмолвия. Скандинавский пейзаж обладает особым притяжением, он достоин медитативного созерцания, поскольку являет собой вечность: *«Древней пылью поседели / Можжевельник и гранит. / Этот мир достиг до цели / И, как мудрый старец, спит»* [Брюсов 1973: 456]. Готланд – это пространство обретения смысла, сопряжения с вечностью. *«Пена, чистая, как снег»* символизирует одновременно и чистоту помыслов лирического героя, и «чистый лист», новое начало, материализованное в природе, и абсолютную свободу. Этот вариант репрезентации образа скандинавского севера не связан с мотивом смерти, поскольку сама вечность предстаёт как «спящая», не несущая в себе угрозы лирическому герою.

Попытку объяснить для себя загадку «притяжения севера» лирический герой предпринимает в стихотворении «К Швеции». Ряд риторических вопросов (*«Кто провел проливы в недра / Вековечных скал?»* и пр.) [Брюсов 1973: 453] не приближает героя к разгадке, но создаёт богатый спектр целей и смыслов, имеющих особенное значение для него: аскетичная северная природа, народ с богатым и сложным историческим прошлым, необычный «говор прошлых дней»... В последней строфе лирический герой сознательно отказывается искать ответы на вопросы, признавая реальность Швеции непостижимой «сказкой», которую *«кто-то создал... и во тьме веков хранит»* [Брюсов 1973: 453].

Стихотворение «Висби» – редкий в русской лирике пример обращения к городскому варианту скандинавского текста: объектом изображения становится не нордическая природа, а старинный город Висбю («Висби»), главный город шведского острова Готланд, наиболее полно сохранивший средневековый облик. Как и в стихотворении «На Голанде», в «Висби» использован мотив сна: древний город спит и видит во сне «быль невозвратную», собственную «былую славу», «звон весёлый в праздник», «флот, который в мире славен», «паруса из Риги, Кёльна» – отблески кипящего жизнью прошлого, от которого остались лишь скорбящие руины. Интерпретация мотива сна в этом стихотворении качественно отличается от интерпретации, предложенной в стихотворении «На Готланде»: если сон, в который погружён мир природы Готланда, – это дремлющая *вечность*, то сон мира культуры Готланда – это *способ побега* от действительности

и сохранения драгоценного исторического прошлого (*«Не встревожитъ нам руины! / Им виденья грустной дремы / Сохранили мир старинный»* [Брюсов 1973: 457]). Стихотворение «Висби», как и «На Готланде», замыкает образ моря (*«И все то же море к стенам / Стелет синие уборы / С кружевами белой пены»* [Брюсов 1973: 457]). Природа у Брюсова – носитель вечности, абсолютной «северности», в то время как пространство города, при всём его очаровании для лирического героя (*«Как твоих руин понятны / Скорбь о годах, что погибли»* [Брюсов 1973: 457]), является простым хранилищем исторической памяти о славном и уже безвозвратно утраченном прошлом.

Яркий собирательный образ-репрезентант северян можно обнаружить в стихотворении «К финскому народу». Это своего рода торжественный гимн северному характеру, поскольку для лирического героя северяне становятся воплощением идеала. Герой характеризует людей севера, используя триады эпитетов, выстроенных по принципу восходящей градации («упорный, упрямый, угрюмый», «спокойный, суровый, могучий»).

Образ северян-финнов для лирического героя неотделим от природных декораций, в которых проходит их жизнь; природа как бы определяет их сознание: *«под соснами выросший народ», «твой дух, словно зимние тучи», «весь цельный, как камень огромный», «Меж камней, то миштых, то голых, / Влюбил ты прозрачность озер»* и пр. [Брюсов 1973: 79]. Параллелизм «человек – природа» усиливает представление о северянах как цельных, простых и честных «естественных людях», поэтому и Скандинавский север – это пространство духовной свободы, очищения от мелких страстей, обретения истины и смысла.

Для лирического героя Брюсова северянин был одновременно и «моряк, земледел, дровосек», и тот, кому покорились «и рифмы, и кисти, и струны». Таким образом, скандинавский север обладал для Брюсова сокрытым в нём позитивным созидательным началом. В данном стихотворении важен и мотив преодоления, проходящий через все «северные» произведения Брюсова. Северяне вынуждены быть «народом непреклонным», «бросающим вызов судьбе», они те, *«Кто с гневом природы / Веками бороться умел»* [Брюсов 1973: 79]. С образом северян лирический герой связывал тему будущего: по его мнению, северянин *«выйдет из всякой невзгоды, / Как прежде, и силен и цел»* [Брюсов 1973: 79], хотя можно предположить, что для лирического героя северяне вообще существуют словно вне времени – потоки истории над ними не властны, так как они в большей степени принадлежат миру природы, образуя с ним естественное и органичное целое. Они успешно преодолевали невзгоды далёкого прошлого, осваивая

пространство скандинавского севера, они стабильны и цельны в настоящем и способны ответить на вызовы будущего.

В стихотворении «У круглого камня» В.Я. Брюсов продолжал развивать образ скандинавского севера, только в качестве образов-репрезентантов северян используются персонажи карело-финской и саамской мифологии – Юмала (бог грома), Укко (верховный бог-громовержец), Пейва (бог солнца), Ахти (бог воды), Отава (бог Большой Медведицы). Лирический герой видит сокрытый за спокойными северными пейзажами древний и непостижимый мир, в котором ещё недавно играли в футбол (!) древние боги: *«Бывало, в грозные хавтаймы, / Неся гранитные шары, / Сюда, на тихий берег Саймы, / Вы все сходились для игры»*; *«Под вашим божеским футболом / Дрожала древняя земля»* [Брюсов 1973: 109]. Северным богам, принадлежащим к принципиально иному, нескандинавскому пантеону, не чуждо ничто человеческое, поэтому они сходятся не для великих битв, а для мирной игры в футбол. Дни богов и героев всегда проходят, остаются в прошлом, однако скандинавский север – это пространство культурно-исторической памяти, и поэтому «следы» прошлого находятся вокруг героя, они запечатлеваются в природе: *«Но тяжкие мячи – граниты / Лежат в воде и на земле»* [Брюсов 1973: 109].

Идея сохранения, запечатления прошлого в природе транслируется и в стихотворении «Иматра». Лирический герой, стоя на берегу реки в финском городе Иматра, размышляет о потоках времени и своём месте в нём. Северная природа – и в особенности водная стихия – погружают его в состояние медитативного созерцания. Пространство севера подчиняет себе время, заставляя его идти особым образом. Времена на севере не сменяют друг друга линейно: прошлое, настоящее и будущее существуют синхронно, в результате чего лирический герой оказывается сопричастен каждому отдельному моменту: *«Что здесь? драконов древних гривы / Бизонов бешеных стада? / Твой грозный гул, твои извивы / Летят, все те же, сквозь года»* [Брюсов 1973: 108]. Пространство севера дарит герою ощущение стабильности и возможность возвращения к себе прежнему, более цельному и настоящему (*«Дай верить, что я тоже прежний / Стою над распрей прежних вод!»*) [Брюсов 1973: 108]). Тема вечности, которая в лирике Брюсова традиционно связывается с образом скандинавского севера, в «Иматре» прямо не манифестируется, однако имманентно она всё же присутствует в стихотворении.

Своеобразным итогом размышлений В.Я. Брюсова о скандинавском севере является стихотворение «Над Северным морем». Сюжет стихотворения калькирует сюжеты более ранних произведений поэта: лирический герой, стоя над волнами и созерцая суровую и прекрасную северную природу, мысленным взором

проникает в прошлое и предпринимает попытку найти своё место в нём. Пространство севера снова интерпретируется как «иное», живущее по собственным законам: в нём жива историческая память о «древних фризах», уходящих в поход, а природа оказывается сотворённой героями мифов (так, море – это «титанами вырытый ров») и одухотворенной, наполненной творческим началом («Поют океанские струны / Напевы неведомых лет» [Брюсов 1973: 111]).

Образ скандинавского севера снова связан с мотивом узнавания: всё вокруг кажется лирическому герою хорошо известным. В последней строфе герой приходит к неожиданному для себя открытию: «*Не с вами ли, древние фризы, / Пускался я в дерзкий поход?*» [Брюсов 1973: 111]. Благодаря встрече с севером герой пытается понять своё место в истории, обнаружить свои корни. Принципиально значимым для лирического героя, стремящегося обрести собственную идентичность, оказывается образ морской стихии. А.А. Сванидзе, говоря об образе моря в исландских сагах, сделала важное в контексте интерпретации данного стихотворения замечание: «Можно сказать, что море, морская вода были в крови у скандинава... Жители Скандинавии относились к морю как к необходимому им общему владению, хорошо понимали его язык и, постоянно общаясь с опасными волнами, полагались на судьбу, в которую верили» [Сванидзе 2014: 151]. Таким образом, морской берег Скандинавии в лирике Брюсова оказывается для лирического героя местом обретения истинного «я» и духовного прозрения, а мир Скандинавии делается узнаваемым, так как оказывается одним из мест прошлой жизни героя.

Квинтэссенция пространства скандинавского севера – это Вальхалла в лирике К.Д. Бальмонта. Пространство Вальхаллы в стихотворении «Среди шхер» (1908) у него сопряжено с водной стихией: «*Пред вами, картина такая, / Что с уст не срывается слово, – / И белая пена морская – / Как кудри царя водяного, / И брызг серебристых кристаллы, / И путь ваш в пучине безбрежной – / Как будто бы в царство Валгаллы / Вы мчитесь с валькирией нежной*». Связь образа Вальхаллы с водой раскрыта и в лирическом цикле «Вода» (часть 4 «Но переменная вода...»): «*Из влаги встают кораллы, / И волны бешено кругом / Несутся в строе боевом, / Как викинги в предел Валгаллы*» [Бальмонт 1994: 177].

Можно предположить, что соотнесение водной стихии с Вальхаллой осуществляется на основе чисто фонетических ассоциаций (волны, влага). Кроме того, водная стихия ассоциируется с мореплавателями-викингами, соответственно, и со всем скандинавским миром. Однако у К.Д. Бальмонта есть и более классические варианты употребления данного образа: «*И если ты викинга счастья лишишь – в самом / царстве Валгаллы рубиться, / Он скажет, что Небо*

*беднее Земли, из Валгаллы / он прочь удалится. / И если певцу из Славянской страны ты скажешь, / что ум есть мерило, / Со смехом он молвит, что сладко вино, / и песни во славу Ярилы»* (К.Д. Бальмонт «Самоутверждение»); *«В лабиринтах ли Индийских, или в бешеной / Валгалле, / На уступах пирамидных Мексиканских теокалли, / Всюду – Демону в угоду – истязание умов, / Трепет вырванного сердца, темный праздник, темный / ров»* (К.Д. Бальмонт «Пронунсиамиэнто» (1908)); в стихотворении «Гуманный конь» (1908): *«Мистар-Марр гремит копытом, брызги молний – / чада мглы. / Быстро вороны промчались, реют с клетком орлы. / На кровавой красной ткани судьбы выткала Сеанеита. / К пиру! В Вальгелль! Там сочтем мы, сколько / воинов убито»* [там же: 179]. Несмотря на то, что образ окружён славянскими и ацтекскими мифонимами, в нём оказываются сохранены многие архаические черты: Вальхалла предстаёт как рай, причём этот рай характеризуется эпитетом «бешеный». Стоит отметить, что К.Д. Бальмонта нельзя упрекнуть в незнании «Старшей Эдды» – поэт переводил отдельные песни (вышедшие под заголовками «Речи Высокого», «Мироздание», «Гибель Мира и Возрождение» и вошедшие в сборник «Гимны, песни и замыслы древних» (1908)).

В стихотворении «У Скандинавских скал» (1894) пространство севера – это в большей степени пространство природы, нежели культуры («*Викингов приют опустевший*» [Бальмонт 1994: 348]). В фокусе внимания лирического героя оказывается не мифология, а природа Скандинавии – скорбная, дикая, «*прекрасная, гигантская и вечная*» [Бальмонт 1994: 348], – которая настраивает лирического героя на постижение самого себя в контексте вечной Природы. Он жаждет слиться с ней, ощутить себя «капелькой в безграничной пучине морской». Пространство скандинавского севера для лирического героя К.Д. Бальмонта – это пространство эскапизма, дистанцирования от реальности и погружения в собственный внутренний мир.

Фонетические ассоциации, связанные со скандинавскими мифонимами, поэт использовал в стихотворении «Исландия» (1899): «*Эти Снорри, Сигурды, Тормодды, Гуннары, / С именами железными, духи морей*» [Бальмонт 1969: 186]. Обязательной составляющей Скандинавии для Бальмонта являлась водная стихия: «*Волны, пена, и чайки, пустыня воды! / Здесь забытые скальды, на влажном просторе, / Пели песни при свете вечерней звезды*» [Бальмонт 1969: 186]. Стихия воды внутренне соотнесена с категорией поэтической свободы: лирический герой стихотворения прямо связывает поэтическое вдохновение скальдов с окружающими их пейзажами. Природа Исландии осознается им как неиссякаемый

родник, способный подпитывать воображение. Предельный аскетизм и непривычность, чуждость пейзажа («валуны, и равнины, залитые лавой», «сонмы глетчеров», «брызги горячих ключей») не пугает лирического героя, а, наоборот, приводит его в состояние экстатического созерцания. Исландию он восторженно нарекает «воздушной, мёртвой, вольной страной». Все эти эпитеты имеют для лирического героя одну и ту же позитивную коннотацию: Исландия для него – это иной мир, в котором поэт обретает свободу, прозрение, способность видеть сквозь время и пространство, быть собеседником забытых скальдов и слушать их песни. Север сохраняет поэтическое наследие прошлого («*И в строках перепевных доныне хранится...*»), события давних дней продолжают разворачиваться на просторах Исландии перед внутренним взором лирического героя.

В поэме «Гимн Солнцу» (1903) К.Д. Бальмонт даёт любопытную световую характеристику пространству скандинавского севера – его освещает «тусклое», «полночное» солнце («*В Норвегии бледной – полночное ты*» [Бальмонт 1994: 193]). С образом скандинавского севера в поэме связаны мотивы смерти и холода («*Ты в отблесках мертвых, в пределах тех стран, / Где белою смертью одет Океан, / Что люди зовут Ледовитым*» [Бальмонт 1994: 193]).

Образ северянки Сольвейг, героини пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт», для лирического героя А.А. Блока является одним из воплощений Прекрасной Дамы (стихотворения «Сольвейг» и «Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь!», написанные в 1906 г.) [Блок 1960: 96]. О притягательности этого образа размышлял Н.А. Бердяев: «...Сольвейг в “Пер Гюнте” – явление святой женственности, на которой лежит отсвет Божьей Матери. Творчество Ибсена есть раскрытие метафизического смысла любви» [Бердяев 1993: 140]. С этим образом в лирике А.А. Блока оказываются связанными устойчивые мотивы прозрения, духовного исцеления, познания сути жизни и обретения истинной любви. Ибсеновская героиня – это идеальный собирательный образ скандинавской женщины, одновременно и носительницы памяти о героическом викингском прошлом, и верной возлюбленной, ожидающей лирического героя «на том берегу». В связи с высокой степенью исследованности «ибсеновского текста» в русской литературе (в том числе и в творчестве А.А. Блока) мы не будем останавливаться на данных стихотворениях.

Рассмотрим подробнее образ Севера в лирике А.А. Блока, который оказался обойдён вниманием исследователей. Обращения к образу Севера чаще всего возникают в лирике Блока в 1900–1909 гг. Север Блока задаётся как вектор движения души лирического героя, конечная цель фантомного путешествия, что можно увидеть в стихотворениях «Шёл я на север безлиственный...» (1900),

«Пробивалась певучим потоком» (1902) или «Дали слепы, дни безгневны...» (1904). Лирический герой Блока называет север «давним другом» в стихотворении «На чердаке» (1906) [Блок 1960: 205], ради севера герой оставляет другой сакральный локус русской лирики – Венецию: «*Мы из Венеции на север шли...*» (1902) [Блок 1960: 500]. Путь на север – это своеобразная инициация лирического героя Блока; он оставляет позади всё наносное и сиюминутное. В представлении лирического героя, север творит метаморфозы со временем и пространством: «*В день превращал живую ночь*» [Блок 1960: 266], аскетизм бесплодных земель замедляет ход времени («*Тихонько тлеет жизнь моя*») [Блок 1960: 75].

Пространство севера вносит коррективы в образ возлюбленной: он становится в некоторой степени пугающим – возлюбленная олицетворяет и холод, неживое начало, она же приходит из «снегового сумрака» и ведёт за собой «вьюжные трели» [Блок 1960: 81]. В стихотворении «На чердаке» с образом возлюбленной связана тема смерти – возлюбленная лирического героя спит в ледяном гробу, что можно считать имманентной отсылкой к норвежской сказочной прозе, визуализированной художником Теодором Киттельсеном.

Образ севера в лирике А.А. Блока, несмотря на постоянно подчёркиваемую амбивалентность «пространство жизни – пространство смерти», всё же осознаётся лирическим героем как пространство непростого принятия жизни и творчества во всех противоречиях – скорее чистилища, нежели рая.

### 2.2.2. Скандинавский север в лирике

А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилёва, О.Э. Мандельштама

Интерес к изображению пространства скандинавского севера в лирике акмеистов возник далеко не случайно: север всегда находился в поэтическом фокусе этого направления русского модернизма. Акмеисты называли себя «гиперборейцы» (по названию журнала и издательства «Гиперборей» – печатного «голоса» акмеистов), и это символизировало тот факт, что эстетическая ось «север – юг» была для них не менее важна, чем «восток – запад».

Пространство скандинавского севера в поэме А.А. Ахматовой «У самого моря» (1909) было связано с частной биографической историей. Север – центр духовных стремлений безымянного героя поэмы. Север «сероглазого мальчика» (прототипом которого традиционно считается Н.С. Гумилёв [Фридендер 1995: 115]) не имел точной географической локации, впрочем, как и север в лирике Серебряного века в целом. С севером и с «мальчиком» ассоциативно связана одна и та же холодная, практически ахроматическая цветовая гамма – сочетание серого и белого цветов («*сероглаз был высокий мальчик*», «он принёс мне *белые*

розы»), причём цветовые определения «сероглазый» и «белый», подобно географической абстракции «север», дважды повторяются во фрагменте, посвящённом неудачливому поклоннику лирической героини. Такие лексические повторы, свойственные сказовому языку поэмы «У самого моря», сводят на нет роль случайной ассоциации и дают основания в контексте поэмы Ахматовой говорить о мифологизации образа севера. Этот процесс является односторонним: для героя север – некий абстрактный топос, место, куда грезящий высокими рыцарственными помыслами герой-мечтатель хочет сбежать с возлюбленной. Рыцарственность молодого героя подчёркнута при помощи символики цвета: белая роза свидетельствует о высоте помыслов, серый цвет глаз героя косвенно номинирует цвет северного неба. Однако для лирической героини образ севера лишён романтического флёра, поскольку мир грёз «мальчика» ей безразличен (*«Оттого что я не хотела // Ни роз, ни ехать на север»*) [Ахматова 1997: 269].

Скандинавский север – пространство, к которому действительно часто обращался в своём творчестве Н.С. Гумилёв. Музыка Грига воспринималась Н.С. Гумилёвым как звуковой эквивалент Скандинавии. Музыка в стихотворении «На мотивы Грига» (1905) вызывает у лирического героя пространственные и синестетичные<sup>2</sup> ассоциации: «холодный ветер, седая сага», «над вольной зыбью волны фиорда», «гордо плещут седые волны» и пр. Музыка сплетает воедино природу и литературу, сага оказывается рождённой прекрасным холодным миром Скандинавии. Реальное пространство для лирического героя не так важно, как пространство иллюзорное, рождающееся в его воображении под влиянием музыки Грига. Возможно, именно стихия музыки позволяет лирическому герою по-иному взглянуть на окружающую его действительность и увидеть в ней черты желанной Скандинавии. По мере развития лирического сюжета образ скандинавского севера теряет конкретику, превращаясь в общий романтический образ севера (*«Родятся замки из грезы лунной, / В высоких замках тоскуют девы»; «И где-то светит мне образ бледный, / Всегда печальный, всегда безмолвный...»*) [Гумилёв 1962: 38]. Образ скандинавского севера будто теряет фокус, ускользает от лирического героя, поэтому он вынужден вернуться из воображаемого мира, созданного музыкой, в привычное измерение, лишь отдалённо напоминающее ему Скандинавию: *«...Но только чайка кричит победно / И гордо плещут седые волны»* [Гумилёв 1962: 38].

Наибольшее количество упоминаний скандинавского севера встречается в позднем творчестве Н.С. Гумилёва: в стихотворениях сборника «Костёр» (1918)

---

<sup>2</sup> Под *синестезией* здесь и далее будет пониматься «общечеловеческая склонность находить общее между впечатлениями различных чувств» [Блинов 1979: 120].

«На Северном море», «Швеция», «Норвежские горы», «Стокгольм», а также в уже упомянутой нами поэме «Гондла» (1917). Интенция поиска прародины, объединяющая эти стихотворения, была созвучна настроением русской интеллигенции, неоднозначно принявшей революцию и видевшей в ней отказ от корней и разрыв связи времён. Философское осмысление пространства скандинавского севера, далёкое от личных, биографических контекстов, возникает в поэзии Н.С. Гумилёва и О.Э. Мандельштама в критический период русской истории – 1917–1918 гг.

В стихотворении «Швеция» лирический герой задаётся вопросом: *«И неужель твой ветер свежий / Вотще нам в уши сладко выл, / К Руси славянской, печенежьей / Вотще твой Рюрик приходил?»* [Гумилёв 1962: 76]. Швеция мыслится лирическим героем как «сестра» России, сыгравшая в своё время важную роль в её жизни. Обращение к образу Скандинавии в этом случае является попыткой героя разобраться в водовороте истории, вернуться к начальным координатам – к моменту, предшествующему тому, когда был *«У золотых ворот Царьграда / Забыт Олег медный щит»* [Гумилёв 1962: 76].

В стихотворении «Стокгольм» звучит тема трагического внутреннего раздвоения лирического героя. Стокгольм – это город из сна (*«Тот сон о Стокгольме, такой беспокойный, / Такой уж почти и не радостный сон...»* [Гумилёв 1962: 76]). В отличие от раннего творчества, в котором образ Скандинавии, пусть даже иллюзорный, воображаемый, всегда позитивно воспринимался лирическим героем, здесь сон о Скандинавии тревожит героя, лишает его покоя. Покой, царящий в окружающем героя мире сна (*«И видел прозрачную тихую воду, / Окрестные рощи, леса и поля»* [Гумилёв 1962: 76]) антитетичен его внутреннему состоянию потерянности и утраты ориентиров, сомнений в истинности собственного выбора (*«что, если / Страна эта истинно родина мне?»* [Гумилёв 1962: 76]). Герой ощущает, что он «заблудился навеки» во времени и пространстве и утратил путь домой, к «родимым рекам».

К теме варяжских корней России Н.С. Гумилёв обращается и в стихотворении «На северном море». Категория прошлого и образ викинга осмысляются героем принципиально в ином ключе: *«О, да, мы из расы / Завоевателей древних, / Взносивших над Северным морем / Широкий крашеный парус»* [Гумилёв 1962: 132]. Патетика ранней лирики (ср. «Зачарованный викинг, я шёл по земле...» (1907)) сменяется горечью, граничащей с сарказмом. В стихотворении несколько раз повторяется рефрен, начинающийся словами *«О, да, мы из расы / Завоевателей древних»*, в котором звучит мотив стоического смирения с судьбой, и мрач-

ная самоирония. Образ викинга дегероизируется: вместо «зачарованного викинга», восторженного созерцателя, отважного и влюблённого в мир путешественника, чей образ находится в центре упомянутого выше стихотворения 1907 г., «раса завоевателей древних» обречена на вечные скитания, неприкаянность и раннюю бессмысленную гибель. Варяги из стихотворения «На северном море» несут миру разрушение и смерть, уничтожают культуру и цивилизацию: *«В пределы старинных княжеств / Пожары вносить и смерть»* [Гумилёв 1962: 132]. Ролевое «я» сменяется ролевым «мы»: не то в соответствии с канонической песней викингов, под которую стилизовано стихотворение, не то в попытке в попытке поэта осмыслить индивидуальную судьбу в контексте судьбы целого народа в водовороте истории. Тем не менее, последнюю строфу стихотворения пронизывает мотив надежды: возможно, в мире, где торжествуют хаос и разрушение, есть единственный ускользающий смысл – попытка остаться в мировой истории, стать героями вопреки неприглядной реальности и сотворить собственный миф: *«Но всё-таки молят монахи / В Мадриде и на Афоне, / Как свечи горя перед Богом; / Но всё-таки женщины грезят – / О нас, и только о нас»* [Гумилёв 1962: 132].

Стихотворение «Норвежские горы» не имеет столь точной привязки к историческим реалиям. Скорее, оно является попыткой проникнуть в реальность прежнего ибсеновского Севера – мира культуры и гармонии. Несмотря на восхищение миром, в котором жили Брандт и Пер Гюнт, лирический герой ощущает свою инородность в нём. И хотя Норвегия в какой-то степени для него является *субститутом* родины, он признаёт, что эта земля *«такая же, как наша / Но не рождающая никогда»* [Гумилёв 1962: 87]. Для лирического героя позднего творчества Н.С. Гумилёва север перестаёт быть романтической самоцелью: скандинавский север, складывающийся из привычных русской лирике пейзажных компонентов – горы, леса, озёра, исполненный в уже закрепившейся цветовой гамме – чёрный, серый, сапфирово-синий, может быть и пугающим, чуждым, хтоническим (*«...горы: / Ваш гимн поет кощунство иль псалом?»*; *«И дивны эти неземные лица, / Чьи кудри – снег, чьи очи – дыры в ад»* [Гумилёв 1962: 87]). Попытка бегства в этот мир не приносит лирическому герою успокоения; чуждый и враждебный образ скандинавского севера возвращает его к имманентным размышлениям о родной стране и её нелёгкой судьбе.

Образ севера в лирике О.Э. Манделъштама репрезентирован через топоним Вальхаллы и в целом сохраняет связь с архаической традицией, но при этом приобретает некоторые окказиональные черты: *«А там дубовая Валгалла / И старый тиришественный сон: / Судьба велела, ночь решала, / Когда проснулся телефон»*

(О.Э. Мандельштам «Телефон» (1918)) [Мандельштам 1990: 117]. Эпитет «дубовая» (включающий в себя значение «незыблемый»), применённый к образу Вальхаллы, является окказиональным привнесением. Конечно, можно предположить, что он символизирует прочность и незыблемость мироздания, однако это может быть и ассоциация с северным лесом или даже с мировым деревом (несмотря на то, что канонический Иггдрасиль – это ясень, ассоциативное мышление О.Э. Мандельштама могло внести некоторые инновации). Интересным нам кажется замечание А.А. Афанасьева: «Предания о мировом древе славяне относили преимущественно к дубу. В их памяти сохранились сказания о дубах, которые существовали ещё до сотворения мира» [Афанасьев 1982: 214]. Таким образом, определение *дубовая* может считаться элементом славянизирования топоса «Вальхалла». «Пиршественный сон» – на первый взгляд, несомненно, архаический мотив. Между тем, топос Вальхалла – мир битвы, в котором нет места сну. Вальхалла как образ, претерпевший окказиональные изменения – это незыблемый, непоколебимый мир абсолютной статики. Однако в другом тексте мы видим полное следование архаической традиции: «*В серебряном ведре нам предлагает стужа / Валгаллы белое вино, / И светлый образ северного мужа / Напоминает нам оно*» (О.Э. Мандельштам «Когда на площадях и в тишине келейной...») [Мандельштам 1990: 135]. Ассоциации Вальхаллы со светом и холодом весьма любопытны: в соседстве с образом «северного мужа» они воссоздают канонический визуальный (а не только звуковой, ранее традиционный для русской лирики) образ севера.

«Звуковое» сопровождение образов скандинавской мифологии является специфически русской чертой, сложившейся в поэзии в конце XVIII века, когда с образом Вальхаллы стали соотноситься не визуальные, а *звуковые* ассоциации (как уже отмечалось ранее, этой традиции положил начало Г.Р. Державин; в XIX в. её развивали А.Н. Майков и В.Ф. Раевский).

### 2.2.3. Скандинавский север в лирике И. Северянина

В лирике русского эгофутуризма пространство скандинавского севера наиболее полно выразилось в лирике Игоря Северянина. Скандинавский север для поэта – объект предельного эстетического наслаждения, постижение этого пространства связано с экзальтацией и рафинированностью ощущений лирического героя.

Вариантом пространства скандинавского севера является синкретичный топос «России-Скандинавии», представленный в лирике Игоря Северянина. Образ севера как части родины показан в аскетичных тонах и связан с мотивами

тоски и ожидания. Именно этот образ важен как отправная точка для индивидуального мифотворчества поэта. *«Мне нравится унылая природа / Мне дорогого севера с красой / Свободного славянского народа / С великою и гордою душой. / На север я хочу! На север милый!»* (1905) [Северянин 1999: 178]. Через призму образа русского севера сконструирован образ скандинавского севера, в более позднем творчестве поэта противостоящего итальянскому югу и отчасти бросающего вызов «итальянскому мифу русской культуры»: *«Тебя всё манит Калабрия, / Меня – Норвегии фьорд»* (1909) [Северянин 1999: 314].

Север как часть родной земли представляется поэту концентрированным образом России. С ним прочно ассоциированы такие топосы, как лес, степь, поле. Образ леса связан с народной культурой: *«Мне чудится, что леший правит свадьбу / Пируя у невесты, у Яги»; «Мне чудится, что рядом пляшут бесы, / И ведьмы сзади водят хоровод»* (1905) [Северянин 1999: 178]. Русский север – это «мёрзлое царство снега», «вошебные пейзажи, бегущие при трепетной луне», «лес в одежде цвета изумруда» [Северянин 1999: 178]. Этот дикий мир является родным для лирического героя, именно его он маркирует как «своё» пространство: *«Я – властелин над ними! Я – хозяин / Я здесь дышать и властвовать могу»* [Северянин 1999: 178], его он готов воспевать. Но север манит героя не только своим романтическим колоритом; север символизирует духовную чистоту, здесь *«правду видит... радостный взор»* [Северянин 1999: 179]. Герой шлёт югу лишь ироничный *«северный привет»* (1909) [Северянин 1999: 88].

Со Скандинавией связаны ранние нежные воспоминания лирического героя И. Северянина в «поэме детства» «Роса оранжевого часа» (1923): детская любовь героя, немка Маруся Дризэн, которая ценила саги *«Про скандинавских королей / И викингов / Из уст двух дядь и на бумаге»* [Северянин 1999: 297] – север с детских лет находится рядом с лирическим героем, определяя его мировоззрение.

Север всегда находился «рядом» с лирическим героем благодаря музыкальной стихии: лирический герой, услышав музыку Грига, легко совершает воображаемое путешествие на север: *«В игранье Грига такая нега. Вуалит негой фиордов сага»* (1916) [Северянин 1999: 268]. Север – это единственный возможный для лирического героя вариант воображаемого путешествия: «сталь полярна» противостоит «рыхлости юга», движение на север символизирует не только духовное прозрение, но и постижение вечности: *«Я слышу поступь мороза-мага; / Он весь из вьюги, он весь из снега. / В мотивах Грига – бессмертье мига»* [Северянин 1999: 268].

Норвежскому композитору Эдварду Григу Северянин посвящает более позднее стихотворение «Григ» (1927) из сборника «Медальоны». Музыка Грига

наиболее совершенно облакает мир скандинавского севера в музыкальную форму, она даёт простор художественному воображению лирического героя, переносит его в желанную Скандинавию. Стихотворение построено на нанизываемых друг на друга рядах ассоциаций, вызываемых музыкой, оно предельно синэстетично – Север обретает тактильность, осязаемость в музыке Грига, и то же самое происходит в стихотворении Северянина («*Чьи слезы капают ко мне на лоб?*»); «*Прозрачно капли отбивают дробь*»; «*Сверкает в ледяных сосульках звук*»). В какой-то степени лирический герой Северянина оказывается преемником Грига, однако если Григ облакал образы Скандинавии в музыкальную форму, то поэт дарит им словесное воплощение. Образы стихотворения пластичны, они как бы перетекают друг в друга: «*Студеные в фиордах водоемы. / Глядят цветы глазами антилоп*» [Северянин 1999: 380].

Наиболее полную визуальную картину пространства скандинавского севера Игорь Северянин рисует в стихотворении «Норвежские фиорды» (1918). В первой строфе автор иронически обыгрывает собственный псевдоним: «*Я – северянин, и фиорды / Норвежские – моя мечта*» [Северянин 1999: 315]. Следует отметить, что псевдоним «Северянин» поэт начинает использовать в 1905 г. (его первые стихи были подписаны настоящей фамилией «Лотарев»): «С 1905 года появляется псевдоним “Игорь-Северянин”, именно так, через дефис, подписывал поэт свои произведения, подчеркивая этим связь с любимым им севером» [Филькина 1999: 5]. Вероятно, принятие псевдонима воспринималось поэтом как часть творческой инициации: завершился период «настройки лиры», поэзия обрела зрелость, автор переродился в творца. Пространство севера сыграло принципиальную роль в становлении поэта, что было подчеркнуто выбором псевдонима.

В стихотворении «Норвежские фиорды» последовательно объясняется самоценность Скандинавии для лирического героя, максимально приближенного к автору. Север для него – это сакральный топос, где «*мудро, просто, но и гордо / Живет Царица Красота*» [Северянин 1999: 315]. Север предельно визуализирован, его цветовая гамма выдержана в холодных эпитетах: «лилово-стальные заливы», «зорь полярных переливы», «синеглазые газели», «с серым синее слилось». Сакральность пространства скандинавского севера усиливает и тот факт, что это ещё и место медиативного одиночества и безмолвия, требующего спокойного созерцательного постижения «пилигримом» (то есть паломником), с которым ассоциирует себя лирический герой.

В то же время север может быть представлен как реальное, но недоступное лирическому герою пространство. Как правило, с ним связан яркий образ-репре-

зентант – образ возлюбленной лирического героя, с которой он в разлуке (например, «северянка», «Сольвейг полярная, блондинка печальная», «Ингрид» в поэзии Игоря Северянина, «валькирия-Ольга» в лирике Н.С. Гумилёва, валькирия как идеал героя-воина в современной ролевой лирике). Возлюбленная является своеобразным «проводником» в иной мир скандинавского севера (и вызывает определённые ассоциации с обитательницами Асгарда, «верхнего мира»).

Образ северянки Сольвейг, идеальной возлюбленной лирического героя, появляется в стихотворении И. Северянина «Кэнзель Х». На ассоциативном уровне образ возлюбленной воспринимается как целебное средство от духовной слепоты лирического героя, «этический маяк» на пути обретения чистоты и прозрения (которые, согласно концепции поэта, можно найти лишь на севере).

Портрет возлюбленной-северянки изобилует цветовыми эпитетами: она – «ледяная сапфирно-жемчужная царица» [Северянин 1999: 124], «лебедь белая, голубка сизая» [там же: 125], «среброструнная» [там же], «неземная и бирюзовая» [там же: 263].

В лирике И. Северянина имеется прецедент обращения к пространству-субституту Скандинавии. Так, лирического героя окружает полумифическая страна «Эстляндия», она примиряет его с действительностью, являясь преддверием свидания с возлюбленной в желанной Скандинавии: «*О, сказанья про Ингрид! О, Норвегии берег! / О, эстляндские зори! / Лишь в Эстляндии светлой мне дано вас увидеть / наяву!*» («Эстляндская поэза», 1915) [там же].

Таким образом, пространство «Эстляндия» органично вписывается в сакральный для поэта синтетический образ севера. Соединение образов эстонской и скандинавской мифологии в художественном мире И. Северянина способствует созданию универсального образа Скандинавии. На севере лежит воображаемая страна Миррелия; имя «Сканда» становится одновременно синонимом имени любимой и наименованием желанной страны. В рамках этого мифологизированного топоса начинают существовать стилизованные под исландские саги авторские сказания (например, об Ингрид и Эрике). Однако иных прецедентов создания пространства-посредника в поэзии XX и XXI вв. встречено не было.

Амбивалентный образ скандинавского севера, ассоциируемый одновременно и с жизнью, и со смертью, и с любовью, мифологизируется русскими поэтами рубежа XIX–XX вв. в нескольких направлениях. Варианты репрезентации отражают направления мифологизации: с одной стороны, это север, видимый в романтическом свете, «сакральная родина души» (что можно проследить в лирике И. Северянина или в поэме «У самого моря» А.А. Ахматовой), с другой стороны – иной мир, поэтическая Вальхалла, пространство конца земной и начала

вечной жизни (наблюдается у А.А. Блока, К.Д. Бальмонта, О.Э. Мандельштама). Связь образа скандинавского севера со смертью может быть реализована через эсхатологические мотивы и апокалиптическую символику (в поэме В.Я. Брюсова «Царю Северного полюса») – этот пример показывает, как мироощущение переломной эпохи определяет рецепцию образов скандинавской мифологии и как миф превращается в «антимиф». Функционирование образа скандинавского севера в эпоху кардинальных изменений культурной парадигмы 1890–1910 гг. органично соотносится с поиском идентичности и новых художественных форм, освоением литературой нового пространства в сочетании с конструктивистскими практиками поиска «потерянного рая».

### 2.3. Русский модернизм смотрит на север

Как уже отмечалось, важнейшими признаками «скандинавского текста» являлось обращение к образу скальда, представлявшего вариант важнейшего для русской литературы *образа поэта*, и создание художественного пространства севера. Образ скальда в русской поэзии был органично соотнесён с художественным пространством скандинавского севера: он являлся «голосом», который интерпретировал это пространство, переводя его на язык поэзии, формируя его облик и тем самым сохраняя в вечности. Эти особенности «скандинавского текста» формировались, прежде всего, в русской *поэзии*.

***Основными особенностями образа скальда в русской поэзии являются:***

1. Образ скальда в русской поэзии выражал важнейшие для поэтической культуры идеи творческого бессмертия, преодоления дисгармонии с настоящим и трансмиссии исторической памяти.

2. Образ скальда был органически близок востребованному русской поэзией образу поэта-пророка, но в то же время отличался от него: скальду не приходилось «нести тяжёлое бремя» ответственности за дар поэтического предвидения, «терпеть презрение общества» и быть «изгоем»; он был абсолютно самодостаточен и способен свободно реализовать свой творческий потенциал. Образ скальда наследовал традицию классицистического и романтического образа поэта, поэтому стал вполне естественным атрибутом русской поэзии «нереалистических» направлений: предромантизма, «чистого искусства», символизма, акмеизма, футуризма.

3. Образ скальда был амбивалентен: он существовал одновременно как и *культурный герой*, и как *поэт-воин*, вовлечённый в поток истории, созидатель и разрушитель, балансирующий на границе мира жизни и мира смерти, легко вступающий в диалог как с богами, так и с земной властью.

4. Скальд представлялся как *интерпретатор мифов*, поэтому он связан с другими мифологическими образами (например, валькирии или Одина). Скальд выражал себя как *мифотворец*, индивидуальность которого выявлялась в переработке образов скандинавских богов и сюжетов песен о богах и героях «Старшей Эдды».

5. Образ скальда в русской лирике проходил через те же этапы развития, что и «скандинавский текст» в целом; особенно удобен он был для выражения позиции автора в кризисные эпохи.

6. На рубеже XVIII–XIX веков образ скальда создавался по канонам, заданным «Песнями Оссиана», и был соотнесён с мотивами *одиночества, уныния, тоски* по героическому прошлому и с определённым типом *ландшафта* (руины замков под северным небом).

7. Во второй половине XIX в. А.Н. Майков, опираясь на каноны оссианизма, создал исторически точную версию скандинавского мифа: образ скальда утратил романтическую абстрактность и обрел конкретные черты. «Скандинавский диптих» А.Н. Майкова, занявший промежуточное положение между периодом «русского оссианизма» и Серебряным веком, подготовил возможность индивидуального мифотворчества поэтов русского модернизма.

8. В начале XX в. образ скальда приблизился к древнеисландскому прототипу и оказался соотнесён с развитием *любвиной линии* сюжета (Н. Гумилёв) и осмыслением образов *мировой культуры* (О. Мандельштам).

Как уже отмечалось, образ скальда в русской поэзии был соотнесен с художественным пространством севера, в рамках которого выстраивалась система координат «скандинавского текста».

***Основными особенностями художественного пространства скандинавского севера, созданного в русской лирике 1890–1910 гг., являлись:***

1. В русской поэзии представления о скандинавском севере соотносились не с географическим расположением, а с определённым *способом мышления и образом жизни*, типом *эстетического бытия*.

2. На протяжении первой четверти XIX в. пространство скандинавского севера представлялось максимально обобщённым, оно являло собой синкретизм «северности»: Ирландии и Скандинавии.

3. На рубеже XIX–XX вв. пространство скандинавского севера стало *мифологизироваться* и интерпретировалось как земной аналог «*иного мира*», который ассоциировался одновременно и с жизнью, и со смертью, и с любовью.

4. В русской поэзии 1890–1910 гг. были созданы шесть вариантов образов-репрезентантов пространства скандинавского севера: «Россия – Скандинавии»

(Скандинавия, увиденная через призму России); Скандинавия «сама по себе» (травелоги В.Я. Брюсова); «поэтическая Вальхалла» (К. Бальмонт, О. Мандельштам); «пространство смерти» (В. Брюсов и К. Бальмонт); «центр духовного стремления» (А. Ахматова и Н. Гумилёв); «пространство-субститут» («Эстляндия» в лирике И. Северянина).

5. Репрезентантами пространства скандинавского севера являлись образы «возлюбленной-северянки» (А. Блок, И. Северянин, Н. Гумилёв), «гордых северян» (В. Брюсов), «музыки Грига» – универсалии, объединявшей многих представителей русского модернизма (в частности, Н. Гумилёва и И. Северянина).

6. Художественное пространство севера было связано с определённым типом ландшафта (атрибутами которого являлись скалы, лес, озёра, снег, холод, море), комплексом мотивов (духовного возрождения, свободы, покоя, поиска, эскапизма, воспоминания, смерти), устойчивой цветовой гаммой (чёрный, белый, серый, синий, седой, стальной, серебряный).

7. В поэзии представителей различных направлений русского модернизма пространство севера воспроизводилось в соответствии с художественными принципами каждого из направлений. В творчестве русских *символистов* (В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока) скандинавский север изображался как «иной» мир, в котором время течёт по неизменным законам и стремится к вечности. Пространство скандинавского севера в поэзии *символистов* было тесно связано не только с темой поиска и обретением духовной свободы, но и с категорией смертности – «притяжением севера», – которое было аналогично тяге к смерти. В поэзии *акмеистов* пространство скандинавского севера ассоциировалось с осмыслением кризисных периодов истории – как личной, так и общественной. В «эгофутуристической» лирике И. Северянина пространство скандинавского севера становилось *фоном*, на котором наиболее ярко проявлялась рафинированность ощущений лирического героя.

### ГЛАВА 3

## СКАНДИНАВСКАЯ МИФОЛОГИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX–XXI ВЕКОВ

Из предыдущей главы закономерно следует вывод о том, что образы-репрезентанты «скандинавского текста» прочно укоренились в русской поэзии; более того, они сложились в устойчивую систему, которую организуют образ скальда и пространство скандинавского севера.

Говоря о судьбе образов скандинавской мифологии в русской поэзии, необходимо отметить трансформацию пантеона скандинавских богов. В оригинальный пантеон скандинавской мифологии входили «асы» и «ваны»: Один (считавшийся главой пантеона), двенадцать богов (Тор, Бальдр, Тюр, Хеймдалль, Браги, Хёд, Видар, Вали, Улль, Ньёрд, Фрейр, Локи) и несколько богинь – Фригг (жена Одина, провидица), Фрейя (богиня любви), Идун (хранительница золотых яблок вечной молодости), Сиф (жена бога-громовержца Тора, предположительно, богиня плодородия).

На протяжении развития «скандинавского текста» к обитателям палат Одина причислялись некоторые образы, имевшие к Вальхалле весьма опосредованное отношение (например, образы скандинавской демонологии, такие, как инистые великаны йотуны или волк Фенрир). Этот факт можно объяснить не столько недостаточным знанием скандинавской мифологии, которое, в свою очередь, обусловлено отсутствием качественного первоисточника, сколько тем фактом, что точная мифология не была особенно нужна русской поэтической культуре. Ранние переводы отдельных эддических песен можно отнести скорее к индивидуальному мифотворчеству по мотивам саг «Старшей Эдды», но именно этот факт давал творческую свободу в освоении скандинавской мифологии.

Однако в рамках сложившейся в русской поэзии системы скандинавских мифологических образов в разные периоды происходили ощутимые сдвиги. Их общее направление можно охарактеризовать как тяготение к «масштабности» образов. В Серебряном веке исчезают второстепенные образы Старшей Эдды, ещё функционировавшие в лирике русского классицизма и в поэмах А.Н. Майкова, такие, как Нанна (богиня солнца и тепла), Браги (бог-скальд), Ринд (возлюбленная Одина из числа низших божеств), пара Гудрун и Гуннар (персонажи «Саги о Вэльсунгах» и «Песни о Нибелунгах»). Прочно укрепились ключевые образы скандинавской мифологии, наиболее узнаваемые и яркие, и именно они постепенно «обрастают» текстами. Помимо Одина и валькирий (здесь мы имеем в виду как собирательный образ валькирий, так и одиночные образы валькирий

Брюнхильд и Сигдривы), в эту группу относятся также норны (низшие боже-ства, отвечавшие за прядение нити судьбы), Локи (бог-трикстер), Бальдер (бог весны и света, погибший из-за интриг Локи), Фрейя (богиня любви и плодородия), Тор (бог грома), а также эпический герой Сигурд (Зигфрид) – персонификация образа воина-скальда. В таком составе они продолжили бытовать в русской лирике вплоть до настоящего времени.

Исчезновение одних образов и укоренение других можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, исчезли мифологические персонажи-дублёр-ы: к ним относится Нанна (её образ частично контаминируется с Фрейей) и Браги (ему на смену приходит Сигурд-Зигфрид). Факт исчезновения из русской лирики XX в. Браги можно объяснить тем, что образ мудрого старого скальда в большей степени принадлежит традиции русского предромантизма, несколько забытой в Серебряном веке. Образ Ринд – возлюбленной Одина – также потерял свою актуальность, поскольку в лирике начала XX в. актуализируются классические аспекты образа мудрого и красноречивого аса-воителя, а любовные сюжеты выражаются через иные образы истории и культуры.

Однако не все образы обладали одинаковой степенью репрезентативности. Среди образов-репрезентантов скандинавского мифа (то есть среди образов, упоминание которых в тексте семантически подразумевает их принадлежность к мифологизированному образу скандинавского Севера) мы выделили ключевые:

- валькирии (собираТЕЛЬный и наиболее репрезентативный образ воительниц);
- норны (богини судьбы, в поэзии XX в. практически полностью заместившие античных мойр и парок);
- Один (глава скандинавского пантеона);
- Тор (бог-громовержец, наравне с трикстером Локи один из наиболее харизматичных героев эддического эпоса о богах);
- Бальдер и Локи (бинарные образы, тесно связанные с эсхатологическими мотивами).

Эти образы имели большое значение для выражения, формирования и наполнения «скандинавского текста».

### **3.1. Валькирии**

Скандинавские женские мифологические образы были успешно перенесены на русскую поэтическую почву, при этом сохранив свои характерные черты и практически не русифицировавшись.

Обращения к образу валькирий в русской поэзии впервые появляются в XVIII в. На фоне остальных фигур скандинавской мифологии этот образ наиболее узнаваем и репрезентативен. При этом образ валькирий в русской поэзии конца XVIII – первой половины XIX в. часто контаминировался с женскими образами, заимствованными из других мифологических систем: «музами» и «нимфами» из античной культуры (Г.Р. Державин, К.Н. Батюшков) и «гуриями» из арабской культуры (К.Н. Батюшков, А.И. Одоевский). Появление таких контаминаций может быть объяснено наложением различных поэтических традиций.

Восстановление аутентичного образа небесных воительниц начинается во второй половине XIX в., в частности, в стихах и поэмах А.Н. Майкова. Обращение А.Н. Майкова к «скандинавской теме» стимулировалось его непосредственными впечатлениями от коммуникации со шведами и норвежцами во время посещения Норвегии в середине 1860-х годов. Пребывание поэта в норвежском городе Арендале и чтение книг народного эпоса, в первую очередь, «Старшей Эдды» (или песенной Эдды), вдохновили его на поэму «Бальдур» [Гидони 1972: 117].

В начале XX в. образ валькирий в поэзии стабильно соотносился с рецепцией оперной тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга». Валькирии стали принадлежностью мира музыки, театрального, сценического пространства. *«Летают Валкирии, поют смычки – / Громоздкая опера к концу идет. / С тяжелыми шубами гайдуки / На мраморных лестницах ждут господ»* (О.Э. Мандельштам «Валкирии», 1914) [Мандельштам 1990: 79]; *«Терять язык, абонемент / На бурю слез в глазах валькирий...»* (Б.Л. Пастернак «Любить, – идти, – не смолкнул гром...») [Пастернак 1990: 118]; *«Так ночью, при свечах, взамен / Былой наивности нехитрой, / Свой сон записывал Шопен / На черной выпилке пюпитра. / Или, опередивши мир / На поколения четыре, / По крышам городских квартир / Грозой гремел полет валькирий»* (Б.Л. Пастернак «Музыка») [Пастернак 1990: 125 *«И еще вчера из «Нибелунгов» / Вылетал валькирий хоровод, / И случайно мимо шедший юнга / Каменел, готовый на полет...»* (И. Северянин «Привиденье Финского залива») [Северянин 1999: 327].

Образ музыки Вагнера, объединявший стихотворения поэтов, относившихся к разным литературным направлениям, кодировал целый ряд важных для писателей этого периода художественных представлений: противостояние мира искусства и обывательской действительности (можно увидеть в процитированном выше стихотворении О.Э. Мандельштама), воскрешение памяти (в творчестве Б.Л. Пастернака), воспоминания о мирной двойственной жизни (в лирике

И. Северянина). Мифоним «валькирии» в приведённых примерах репрезентировал не только скандинавскую, но и индивидуальную вагнеровскую мифологию и непосредственно отсылал читателя к знаменитой оперной тетралогии.

Вероятно, имманентная параллель с музыкой Вагнера лежала в основе стихотворной дилогии «Поединок» А. Белого: *«Вот мчится в пламени валькирия. / Ей бой не страшен. / На бедрах острый меч нащупала. / С протяжным криком / помчалась с облачного купола, / сияя ликом»* [Белый 1997: 113]. Образ безжалостной воительницы вполне каноничен, однако на него наложились поэтические ассоциации с хищной птицей (появился вагнеровский мотив полета валькирии), звуковые характеристики. В данном стихотворении валькирия вершит божественную волю не Одина, а Тора, ослепляя дерзкого викинга. Наказание ослеплением не входило в канонические функции мифологического образа; вероятно, на образ валькирии, по аналогии, вновь накладываются черты иных «крылатых» женских образов: античных фурий и гарпий. Именно их мифологический «инструментарий» включал функцию божественного возмездия.

Частое появление образа валькирий в поэзии явилось своеобразным итогом дискуссий Серебряного века об активном женском начале. В лирике Н.С. Гумилёва как минимум трижды возникает образ героини, накладывающийся на образ мифологической воительницы: в стихотворении «Поединок» (1909), драме «Гондла» и стихотворении «Ольга» (1920). Лиминальный характер образа воительницы в творчестве Н.С. Гумилёва подчёркивает В.Б. Зусева-Озкан: «Воительница неизменно оказывается вестницей смерти для героя: убивает его в бою, становится яблоком раздора, ведущим к его гибели, опьяняет его влечением к славной смерти соответственно – хотя в фольклоре и в литературе герой редко оказывается побежден героиней-воительницей. При этом в стихотворениях Гумилева герой связан с воительницей отношениями не вражды, а любви или влечения: героиня «Поединка» сама клянётся в вечной любви вызванному ею на поединок и убитому герою, Лера / Лаик «только Гондлу любила», подобно тому как он «одну Лаик любил», а лирический герой «Ольги» зачарован ее именем и ее обликом валькирии, напоминающими ему об истинной родине его “я”» [Зусева-Озкан 2017: 130].

Героиня стихотворения «Поединок» прямо не называется валькирией, однако ряд символических деталей – непорочность и чистота («невинность лилий»), владение воинским искусством («Твоё копьё не знает равных») – косвенно указывает на это. Ю.В. Зобнин интерпретирует данное стихотворение как контаминацию сюжетно-фабульных ходов древнегерманского эпоса «Песнь о Нибелунгах»: «поединка Зигфрида и Брюнхильды (Брунгильды)» (отождествляемой

с валькирией из скандинавской мифологии) и «смерти Зигфрида от руки посланного Брюнхильдой убийцы» [Зобнин 1996: 440]. Данный контекст можно обнаружить при сопоставлении «Поединка» со стихотворением В.Я. Брюсова «Бой» (1907), повлиявшем на текст Н.С. Гумилёва. В.Я. Брюсов ярко эксплицирует мифологический источник: *«Нет, не могу покориться тебе! / Нет, буду верен последней судьбе! / Та, кто придет, чтобы властвовать мной, – / Примет мой вызов на яростный бой. / Словно Брунгильда, приступит ко мне; / Лик её будет – как призрак в огне. / Щит в её легкой руке проблестит, / С треском расколется твердый мой щит»* [Брюсов 1973: 489].

В отличие от лирического героя стихотворения Брюсова, который сразу интерпретировался как носитель агрессии, лирический герой Гумилёва был изначально чужд этому миру. Он «вызван был на поединок» и легко принимает смерть от руки возлюбленной. Ситуация поединка мыслится им как переход от профанного мира к сакральному, и поэтому в последних двух строках особенно акцентируется тема посмертного бытия. Образ возлюбленной, условной валькирии, имеет ярко выраженный лиминальный характер: «И в ситуации битвы, и в ситуации любви она инициирует изменения (гибель героя – обнаружение любовного чувства)» [Чевтаев 2012: 429]. А.А. Чевтаев также подчёркивает, что «утверждение сакрального доминирования женского начала и соответственно снижение бытийной активности лирического героя в любовно-эротических отношениях оказывается одним из центральных параметров художественной идеологии в поэзии Н. Гумилева 1907–1909 гг.».

Показателен в этом отношении образ Леры из драматической поэмы Н.С. Гумилева «Гондла». Лера на протяжении всей поэмы испытывает «колебания идентичности», поскольку находится на стыке двух культур: кельтской и древнеисландской – она дочь матери-ирландки и отца-конунга. Образ героини создаётся из оппозиций света и тьмы (воинственная дневная Лера и кроткая ночная Лаик), христианского милосердия и языческой жестокости. Двойственность её характера отражается и в вариативном имени Лера-Лаик. Превращение ирландской принцессы «девочки Лаик» в исландскую княжну, подобную валькирии воительницу Леру является одной из сюжетообразующих линий поэмы. В.Б. Зусева-Озкан замечает, что «воительницы Гумилева имеют лишь косвенное отношение к фольклорно-мифологическим: у него не звучат «кодовые» имена Брунгильды или Пентесилеи (даже когда его героини на эти образы спроецированы)» [Зусева-Озкан 2018: 177]. Этот факт исследовательница объясняет тем, что ситуация взаимодействия воительницы и героя должна иллюстрировать не

физическую, а духовную мощь героя. С развитием действия и становлением героини как северянки Лера обретает валькирическую воинственность, что прямо манифестируется в её монологах: *“Я сама, как валькирия буду / Перед строем летать на коне”* [Гумилёв 2000: 86]. По ходу развития сюжета образ героини претерпевает ряд трансформаций: он как бы последовательно «примеряет» архетипические женские скандинавские мифологические образы: воинственная валькирия, любвеобильная Фрея, верная Нанна.

Ю.Н. Верховским было отмечено, что поэтике Н. Гумилева свойственны «объективация, проецирование личного момента во вне, предпочтение лиро-эпических форм, условно балладного склада» [Верховский 2000: 507]. В стихотворении «Ольга» (посвящённом О. Арбениной-Гильдебрандт) скандинавское имя возлюбленной поэта интерпретируется в трёх ипостасях: Эльга как варяжская царевна, Ольга как русская княгиня и Ольга-валькирия, обобщённый символ нордической воительницы, грозной и в то же время желанной: *«Но твоё лишь имя, Ольга, для моей гортани слаще самого старого вина!»*; *«И валькирией надо мною, Ольга, Ольга, кружишь ты!»* [Гумилёв 1998: 59]. Особо стоит отметить появление таких эмблематических для древнескандинавской литературы образов, как сталь, битва, оружие, звон, пир.

Популярность образа валькирии в русской поэзии начала XX века можно подтвердить тем, что к нему обращалась и сатирическая поэзия. Образ, появившийся в поэзии Саши Чёрного (стихотворения «Бавария» (1911), «Игрушки» (1921), «В полдень тенью и миром полны переулки...» (1922)) – именно сатирическо-обывательский, лишённый поэтичности и благородного эпического ореола. Валькирии Саши Чёрного – это толстая немка с пивной кружкой: *«Вот Валькирия с кружкой... Скользнешь / по фигуре, / Облизнешься – и дальше. Вдоль окон – герань. / В высоте, оттеняя беспечность лазури, / Узких кровель причудливо-темная грань»* (С. Чёрный «В полдень тенью и миром полны переулки...») [Чёрный 1991: 135]; предмет вещного мира бургеров, «филистеров» – копилка с отверстием для монет в голове: *«На резной берлинской этажерке / У окна чужих сокровищ ряд: / Сладкий гном в фарфоровой пещерке, / Экипаж с семейством поросят, / Мопс из ваты... Помесь льва с барашком / В золотой фаянсовой траве, / Бонбоньерка в виде дамской ляжки / И Валькирия с копилкой в голове...»* (С. Чёрный «Игрушки»: III, «На резной берлинской этажерке...») [Русская поэзия XVII – XX веков 2004: 44 969]; уродливая статуя: *«Мюнхен, Мюнхен, как не стыдно! / Что за грубое безвкусье – / Эта баба из металла / Ростом с дюжину слонов! / Между немками немало / Волооких монументов / (Смесь Валькирии с коровой), – / Но зачем же с них лепить?»* (С. Чёрный «Бавария») [Чёрный 1991: 156].

Приблизительно с середины 1920-х до середины 1990-х годов образ валькирий практически исчез из поэзии. При редких же его упоминаниях образ использовался с несвойственной ему ранее негативной коннотацией – валькирия, «белокурая бестия», мыслилась как эталон женской красоты Третьего рейха. Словосочетание «немецкая валькирия» в 1930–1940 гг. воспринималось однозначно враждебно. Подтверждение тому можно найти в пророческом стихотворении Л.Н. Мартынова «Нюрнбергский портной» (1938), в котором пришедший к портному немецкий офицер заказывал себе сюртук из человеческой кожи, а жене – костюм валькирии: « – *Непонятно мне, – портной ответил, – что это за / крылья?*” / – *Валькирии, Валькирии наряд! / Подол покрыт пороховою пылью. / Она летит. Внизу дома горят. / Такой костюм придумайте, портной, чтоб, распахнув, пахнула бы войной*”» [Мартынов 1986: 79–80].

Такая интерпретация образа валькирии интересна своей амбивалентностью: с одной стороны, автор использовал канонические приёмы изображения противника в военной литературе, демонизируя образ врага; с другой стороны, оригинальный мифологический образ валькирии практически не подвергся изменениям; внесённые окказиональные детали органично вписываются в образ (например, подол, покрытый пороховой пылью).

Образ валькирии можно считать наиболее «мобильным» из всех перечисленных скандинавских мифологических образов. Он органично вписался в поэтические тексты разных литературных направлений и стал благодатной почвой для окказиональных трансформаций, сохраняя при этом собственную идентичность и теснейшие связи с древним исландским первоисточником.

### 3.2. Норны

Норны, подобно валькириям, относятся к «дисам» – низшим женским божествам, определяющим судьбу людей при рождении. Устройство судьбы норнами предстает как прядение «нити судьбы»; по другим сведениям – как вырезывание рун [Ганина 2005: 214].

В отличие от валькирий «норны определяются как существа, производящие, подобно *valkudjor*, выбор, однако «на жизнь» (*líf*), а не «на смерть» (*val*)». [Ганина 2005: 214]. Наиболее содержательные данные о норнах можно почерпнуть из эддических песен «Речи Фафнира», «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» и «Прорицание вёльвы». В данных произведениях ремесло норн описано через метафору «судьбу сказывать». Н.А. Ганина указывает на то, что «словосочетание ‘судьбу сказывать’ служит указанием на связь судьбы и вербального

акта в самом широком спектре значения ('рассказывать, предсказывать, определять, влиять словом')» [Ганина 2005: 215].

Если говорить о лиминальных персонажах скандинавской мифологии в целом, то важно замечание, которое делает Л.В. Чёрная в статье «Скандинавская женщина эпохи викингов»: «По отношению к своей судьбе – важнейшей категории скандинавского мировоззрения – женщины так же, как и мужчины, выступали в качестве активного начала, а выражение “вскармливать (т. е. формировать) свою судьбу” применено именно к женщине» [Чёрная 2005: электронный ресурс].

Жилище норн находится у корней мирового древа Иггдрасиля, который они ежедневно опрыскивают живительной влагой из источника Урд. Можно предположить, что такое местонахождение норн в скандинавской космогонии мыслилось как основа миропорядка.

Согласно классическому и более позднему канону, норн три, подобно валькириям, они носят «говорящие» имена: Урд («судьба»), Верданди («становление»), Скульд («долг»). По более древним представлениям, количество норн соответствует количеству людей. Н.А. Ганина в статье «Норны: к генезису и ареальным параллелям образа» отмечает: «Есть определенные основания считать неясным вопрос об исконном числе норн; представляется, однако, что формулировка Я. де Фриса: “От неопределенного множества к пластическому триединству” – вполне отражает типологию перерастания архаической традиции в классическую» [Ганина 2005: 216].

Рассматривая русскую поэзию, сложно однозначно сказать, с классической или архаической традицией мы сталкиваемся. Норны приходят в русскую поэзию сравнительно поздно – уже в Серебряном веке. Объяснить этот факт можно, во-первых, культурологической компетенцией творцов «скандинавского мифа», растущей с появлением новых переводов «Старшей Эдды» и скальдической поэзии, во-вторых, общим интересом к творчеству Р. Вагнера: норны, дочери Эрды, плетущие нити судьбы, являются действующими лицами завершающей тетралогии «Кольцо нибелунга» оперы «Гибель богов».

Практически во всех текстах мы встречаем множественный образ: «*Фаготы прорицают хором, / Как речь пророческая норн*» (А. Белый «Первое свидание», 1921) [Белый 1997: 113]; «*Не вотще вещали норны, / Мне таинственный обет*» (В.Я. Брюсов «Бальдеру Локи», 1904) [Брюсов 1973: 56]; «*И вещей Норн угрюмые напевы / Забыть не мог ужасный рот Сивилл*» (В.И. Иванов «Врата») [Иванов 2004: 15787].

Интересно сопоставление норн с фаготами в стихотворении А. Белого «Первое свидание», которое осуществляется на основании общего «хорового» начала. Восприятие норн как хора, предсказывающего судьбу, можно расценивать как реконструкцию архаических представлений о хозяйках судьбы. Заметим, что мотив предсказания прямо был непосредственно связан не с прядением, а с вербальным актом. И в лирике Серебряного века, и в современной поэзии можно обнаружить и другие примеры, доказывающие этот тезис.

Существуют примеры контаминации образов вэльвы (провидицы-одиночки) и норн. Этот синкретичный персонаж назван Норна и может быть авторским эквивалентом богини судьбы: «*Два молнию похитивших орла, / Два ворона единой вещей Норны...*» (В.И. Иванов «Венок сонетов») [Иванов 2004: 15787]. В.И. Иванов, возможно, неосознанно, сближает Норну с Одним: в её воронах безошибочно можно узнать Хугина и Мунина, магических спутников бога-громовержца.

К.Д. Бальмонт включает образ норн в парадигму женских божеств античной, скандинавской и славянской мифологии, отвечающих за судьбу: «*Парки, Норны, Суденицы, / Назначающие час, / Необманые Девы, / Кто вам, страшным, предал нас?*» (К.Д. Бальмонт «К норнам», 1906) [Бальмонт 1994: 78]. В данном стихотворении происходит абсолютная контаминация образов, принадлежащим к разным мифологиям: парки, норны и славянские суденицы также воспринимаются как единая сущность. Суденицы, к которым взывает лирический герой, не являются плодом индивидуального мифотворчества поэта: «У славян это мифические существа женского пола, определяющие судьбу человека при его рождении. Суденицы ходят вместе как три сестры, младшей из которых лет 20, а старшей – 30–35. Они бессмертны и приходят издалека, обычно в полночь на третий (реже – на первый или седьмой) день после рождения ребёнка в его дом, чтобы «судить» или «наречь» ему жизненную судьбу» [Мелетинский 1990: 503]. Акт предсказания судьбы этими персонажами также мыслится как вербальный и никак не связан с ткачеством. «Хозяек судьбы» объединяет общее дело: они ткут полотно судьбы героя, и их работа уже подошла к концу («*Ткань готова*»). Лирический герой прямо указывает топос, где обитают те, кто вершит судьбу: «*Норны, Север да остудит / Сердце, где жила Весна*» [Бальмонт 1994: там же]. Пространство Севера, пусть и упоминаемое вскользь, связывается в данном контексте не то со смертью, не то духовным очищением и успокоением, обретением тишины умиротворённого самоуглубления: «*Пусть меня весь мир забудет. / Мной забыт он. Тишина*» [там же].

В стихотворении «Туманный конь» (1908), входящем в цикл «Руны ночи», К.Д. Бальмонт наделяет норн спутниками – не то волками, не то собаками: *«Уж давно, на гранях мира заострился жгучий терн, / Уж не раз завыли волки, эти псы, собаки Норн. / Мистар-Марр, созданье влаги, тяжко-серый конь / Валькирий / Опрокинул бочки грома, и низвергнул громы в мире»* [Бальмонт 1994: 85]. Приведённые строки являются примером индивидуального мифототворчества, освоения автором скандинавской космологии. Вероятнее всего, первоисточником для появления «псов норн» являются сказания о Гарме. Гарм – одно из хтонических чудовищ, порожденных Локи, он охраняет вход в Хель, царство мёртвых. Четырёхглазый пёс по одной из версий стережёт не только подземный мир, но и корни мирового ясеня Иггдрасиля.

Наделив норн столь мрачными питомцами, поэт эксплицировал связь норн с «нижним миром», увидев норн не как «выбирающих на жизнь» (как в скандинавской мифологии), а как одну из ипостасей валькирий, «выбирающих мёртвых», которые появляются буквально в следующих же строках. Примечательно, что валькирии также наделяются «питомцем» – туманным конём Мистар-Марром. Образ Мистар-Марра является, вероятнее всего, окказиональным образованием, однако имеет связи с индоевропейской мифологией. Мар (однокоренное с «мор» и «nightmare» («страшный сон»), а также с «кошмар» и немецким «Märchen» («сказка»)), по мнению Т.А. Михайловой, есть «одно из наиболее жестоких воплощений Белой Богини... существо, в обличии белой лошади бродящее по ночным дорогам и убивающее путников» [Михайлова 2016: 86]. В контексте изложенного неслучайность выбора такого питомца для валькирий вполне очевидна.

Норны в Серебряном веке редко упоминаются как триединство «девочка-женщина-старуха» или же «прошлое-настоящее-будущее». Тем интереснее обращение А.И. Тинякова, поэта-символиста «второго ряда», к скандинавским мифам, которое отражено в стихотворении «Три девы» (1907–1908; цикл «Моя божница»). Эпиграф «Оттуда приходят три вещи девы» [Тинякова 2002: 253] – взят из эддического «Прорицания вёльвы». Стихотворение состоит из трех катренов, каждый из которых посвящен отдельной норне – Вернанди, Скульде и Урде; образ каждой богини символизирует рубеж в жизни лирического героя. Лирический герой «смертельно устал от настоящего, олицетворенного в образе девы Вернанди; опасается тревог завтрашнего дня, являющегося предметом забот девы Скульды. Идеалом для него остается прошлое, воплощенное в образе девы Урды» [Казеева 2013: 76]. Образ последней норны лирический герой интерпре-

тирует как человеческую судьбу, к ней обращена его импровизированная молитва: «*К Урде, любимой, и верной, и знающей, / К Урде, хранящей заветы веков, / Я – догорающий, я – умирающий / Робко скрываюсь под темный покров*» [Тиняков 2002: 253].

Репрезентации образов норн, появившиеся в конце XX – начале XXI вв., развивали сформировавшуюся ранее традицию авторского мифотворчества и тяготели к сближению с образом валькирий. Однако нередко в структуре художественного произведения и те, и другие образы становились не полноценным лирическими субъектами (они обычно и возникали в этих текстах эпизодически), а «мозаичной частью» многообразного образа севера. Другая функция этих образов – снимать оппозицию «жизнь-смерть» (в пользу смерти), символизировать умирание мира и вызывать у читателя ассоциации с грядущим Рагнарёком-Апокалипсисом.

### 3.3. Один

Образ Одина (или, как его обычно называли на протяжении XVIII – XIX вв. – «Оден»), верховного бога-отца, повелителя асов и валькирий, покровителя воинов и героев, мудрецов и поэтов, занимает особое место в русской поэзии. Русские авторы обращались к этому образу особенно часто. Упоминания о нём встречаются в поэзии Е.А. Баратынского, К.Н. Батюшкова, А.Н. Майкова, А.С. Пушкина. Популярность этого образа может быть объяснена тем, что Один воспринимался поэтами как их «небесный покровитель»; М.И. Стеблин-Каменский отмечает, что «бог Один ... связывался с происхождением скальдического искусства, а также и с происхождением рунического искусства» [Стеблин-Каменский 1979: 87]. Впрочем, Один был также и покровителем воинской доблести (наряду с другим божеством, Тюрором, забытым русской лирикой). Можно также предположить, что в XIX в. образ Одина выступал субститутом образа Зевса, уже слишком хорошо знакомого читателю благодаря классицистической поэзии, а оттого и несколько банального.

В стихотворении К.Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814) можно заметить актуализацию именно воинской ипостаси образа: «*Там воин некогда, Одена храбрый внук ... готовил сына в брань*» [Батюшков 1977: 202]. В более позднем стихотворении, «Мечта» (1817), К.Н. Батюшков упоминает «*Оденов дом*»: «*и храбрых сонм / Идет в Оденов дом*» [Батюшков 1977: 253]. Несмотря на то, что поэт использует косвенную номинацию, читатель может догадаться, что имеется в виду Вальхалла («Валкала», упомянутая в стихотворении «На развалинах замка в Швеции») – небесный чертог для павших в бою воинов.

Связь образа Одина с топосом «Вальхалла» сохраняется и у Е.А. Баратынского: в стихотворении «К Кюхельбекеру» (1820) упоминается «отчизна бранного Одена», находящаяся «в пустынных финских горах» [Баратынский 1989: 70], по сути же это вновь косвенно названная Вальхалла. Поэт сознательно помещает чертог Одина в горы, то есть в «верхний мир», возможно, неосознанно сближая образ Одина с образом другого верховного божества, только принадлежащего античной мифологии – Зевса, обитающего на Олимпе. Не смущает лирического героя и тот факт, что, строго говоря, географически Финляндия ещё не Скандинавия. Впрочем, возможно, что длительный период нахождения Финляндии в составе Швеции (с 1104 по 1809 г.) сказался на восприятии этой сопредельной страны творцами скандинавского мифа русской культуры как настоящей Скандинавии.

Отдельным этапом в освоении образа Одина стали поэмы А.Н. Майкова «Бальдур» (1870) и «Брингильда» (1888) – возможно, крупнейший эксперимент по освоению русской лирикой XIX в. скандинавских мифологических образов.

В «Брингильде» Один упомянут лишь однажды – когда одна из скорбящих королев вспоминает великого скальда прошлого Снорро: *«Вещий же – Снорро. / Являлся к нему сам Один»* [Майков 1968: 47]. В этом контексте Один выступает в классической ипостаси покровителя поэзии и скальдического искусства.

Поэма «Бальдур», целиком посвящённая известному сюжету о гибели прекрасного бога Бальдра, который упомянут в «Старшей Эдде» (песнь «Сны Бальдра») и «Младшей Эдде» («Обман Гюльви»), раскрывает образ Одина более полно и масштабно. Старый конунг, скорбящий по погибшему сыну, упоминает Одина в качестве основателя рода: *«Сын погиб у Конунга – последний / Из троих, и с ним погас могучий / Гальфов род, исшедший от Одина»* [Майков 1968: 47]. Однако Один в интерпретации А.Н. Майкова оказывается в большей степени человеком, нежели могущественным божеством: *«Сын был у Одина Бальдур, <...> / Тщетно боги, / Тщетно вся вселенная стенала: / Жертву смерть не отдала; и боги / Сами ждут судьбы своей покорно»* [Майков 1968: 47]. Возможно, в данных строках Майков ещё и использует реминисценцию к трагедии Софокла «Царь Эдип» (возможно, и к своему прежнему увлечению античностью), где звучат слова о том, что даже боги боятся судьбы. Один так же, как и люди, зависим от судьбы, полон любви к сыну и решимости избежать исполнения пророчества, готовящего смерть его сыну Бальдеру: *«У ключа медвяного, так норны / В то же время предрекли Одину: / Век недолгий Бальдуру назначен»* [Майков 1968: 47]. Воинская ипостась образа Одина в поэме остаётся как бы за кадром: лишь

мельком упоминаются его эпические победы над инистыми великанами («*Великан тот – чародей великий, / Побезден был некогда Одином*» [Майков 1968: 47]; «*Некогда она царила в мире, Но была побеждена Одином*» [Майков 1968: 47]), поскольку поэту более интересны человеческие качества бога: Один для Майкова – это верный супруг и страдающий отец. Поездка Одина в «чертоги Геллы» (в Хель) – это попытка не удержать мир от Рагнарёка, а спасти сына. А.Н. Майков особенный акцент делает на внешних проявлениях внутренней жизни бога: мимика отражает весь спектр сложных переживаний Одина, пытающегося помешать исполнению пророчества («*Отчего у миродержца разом / На челе тогда ж запечатлелись / Две бразды, да так уж и остались*»; «*Из собранья, с золотого трона, / Поднялся, не просветлевши ликом*»). Несмотря на отличное знание автором скандинавской эпической традиции, которой, как мы знаем, не было свойственно как-либо открывать внутренний мир богов простым смертным, эти портретные детали являются проявлением индивидуального мифотворчества поэта.

Говорить о диахронической динамике образа Одина довольно сложно, так как во все периоды его существования в русской лирике устойчиво сохраняются канонические черты, известные по «Старшей Эдде». Набор устойчивых эпитетов, соотносящихся с образом Одина в русской лирике – «бренный», «отец и мироздатель», «храбрый» – подтверждает данный тезис.

В стихотворении В.Я. Брюсова «Бальдеру Локи» (1904) строка «*Рухнут Одина чертоги*» [Брюсов 1973: 56] символизирует утрату миром стабильности, конец мироздания, Рагнарёк.

Стихотворение И.А. Бунина «Один» (1906–1907) – лирический портрет скандинавского божества, совмещённый с попыткой психологизации, очеловечивания образа. Один Бунина – не недостижимое божество из Асгарда, а скорее умудрённый и ожесточённый годами конунг. При этом образ Одина в стихотворении И.А. Бунина не является сниженным или дегероизированным, несмотря на яркие портретные детали, поскольку они подаются читателю исключительно лапидарно («*ветхий плащ развеивается / От холодного ветра на нем*» в первой строфе, «*только думу суровую / Означают изгибы бровей*» во второй строфе и «*Ржа веков – на железном мече*» в третьей строфе соответственно [Бунин 1987: 220]). Скандинавский бог в интерпретации Бунина – трагический герой, утомлённый бессмертием («*Древен мир. Он древней*» [Бунин 1987: 220]), оно причиняет ему страдания («*Плащ Одина как вретнице*» (вретнице = власьяница) [Бунин 1987: 220]), а обретенная многовековая мудрость оборачивается скорбью («*Черный ворон Хугин, скорбной Памяти детище, / У него на плече*» [Бунин 1987: 220]). Впер-

вые в русской лирике назван один из воронов Одина – Хугин. В поэме А.Н. Майкова «Бальдур» вороны упоминаются в связи с образом Одина, однако имён они не носят. Название стихотворения ассоциативно соотносится с мотивом одиночества, пронизывающим весь текст: Один – одИн. Подобное использование словотворческого потенциала данного мифонима встречено нами впервые.

В последнее десятилетие XX в. актуализировались интерпретации Одина как «отца» и «мироздателя», его соотнесение с архетипической фигурой Богатца а также внутренние связи образа с топосом «Вальхалла», что может быть объяснено воздействием ставших популярными в конце XX в. представлений о Вальхалле как о доме, в котором Один выполняет функцию главы семьи. Соответственно, смерть и попадание в Вальхаллу стали восприниматься ролевыми героями как возвращение домой.

Образ Одина на протяжении двух веков интерпретировался в качестве константы, связанной с представлениями о «твёрдости» мироздания, и за всю историю русской лирики он ни разу не становится ролевым «я» и ни разу не подвергался трансформациям, обусловленным воздействием ролевых форм повествования в результате авторского мифотворчества (в том числе и в интернет-лирике, обычно весьма вольно обращающейся с традициями).

В связи с этим А.А. Моисеева отмечала: «Функция повествования от первого лица ... в тексте очень значима. Повествование от “я” героя оправдывает дерзость обращения с материалом» [Моисеева 2007; 79]. Никто из писателей никогда не «заставлял» Одина совершать что-либо, не положенное ему по мифу, в то время как другие мифологические герои постоянно оказывались в такой ситуации (например, В.Я. Брюсов в стихотворении «Нить Ариадны» (1902) «оставил» Тезея в лабиринте). Поэтической реконструкции подвергались лишь некоторые детали, сопутствовавшие оригинальному образу в Старшей Эдде (например, образы зверей-спутников: волков или воронов), а также система оценок (акцентуация не только воинской, но и поэтической ипостаси образа). Возможно, это объясняется тем, что Один в рамках русской культурной традиции воспринимался как один из символов «высокого» поэтического искусства, что предполагало особое отношение к нему со стороны поэтов.

### 3.4. Тор

Образ Тора, бога грома, бури и плодородия, божественного богатыря, защищающего людей и богов от великанов-йотунов и хтонических чудовищ, появляется в русской поэзии в конце XIX в. В 1870 г. под впечатлением от поездки в Норвегию А.Н. Майков создаёт поэму «Бальдур», которая представляет собой

обработку ряда эпизодов из «Видения Гюльви» в «Младшей Эдде» (1222–1225). Благодаря А.Н. Майкову в русскую поэзию приходят образы скандинавского эпоса, ранее в ней не фигурировавшие. Среди них и образ бога грома Тора. Тор появляется в поэме лишь эпизодически, в сцене похорон Бальдура: он при помощи молнии воспламеняет погребальный корабль: *«Тор свой молот всеразящий бросил – / Грянул гром, и молния сверкнула, / И костер мгновенно объял пламень, / И корабль, пылая, поплыл в море»* [Майков 1968: 47]. Также Тор упомянут в списке богов, пришедших на похороны: *«На козлах золоторогих дальше / Ехал Тор, на плечи вскинув молот»* [Майков 1968: 47]. Несмотря на то, что образ Тора не является принципиально важным для сюжета поэмы, А.Н. Майков сохраняет атрибуты, традиционно связанные с Тором в скандинавской мифологии: молот (хотя и не названный здесь Мьёлльниром) и повозку, запряжённую козлами.

Наиболее часто поэты стали обращаться к образу Тора в начале XX в. С этим фактом можно связать и первоначальную фонетическую неформленность данного мифонима: например, у С.М. Городецкого в встречаем вариант «Тар».

Стихотворение «Поединок» (1921) А. Белого являет образ Тора, попавший под влияние античной мифологии (аналогии с Зевсом-громовержцем): *«Из дали грозной Тор воинственный / грохочет в тучах. / Пронёс огонь – огонь таинственный / на сизых кручах. / Согбенный викинг встал над скатами, / над тёмным бором, / горел сияющими латами и спорил с Тором»; «Сердитый Тор за белым глетчером / укрылся в туче. / Леса пылают ясным вечером / на дальней круче»* (А. Белый «Поединок (Посвящается Эллису)») [Белый 1997: 113]. Мотив «спор / борьба человека с Богом» не был характерен для скандинавской мифологии, однако оказывался широко распространён в античной мифологии и в евангельской сюжетике. При этом человек всегда интерпретировался в качестве страдающей стороны и за свою дерзость наказывался сожжением, безумием или слепотой. Такая схема с предельной точностью была реализована в данном стихотворении (*«Ослепший викинг встал над скалами, / спалённый богом»*) [Белый 1997: 113], что позволяет говорить об осознанно создаваемой поэтике культурных синтезов.

Интересным вариантом реализации ролевого «я» можно считать маску жреца / жрицы, служащих Тору. Нами были обнаружены два примера обращения к данному варианту ролевого «я» – в «Венке сонетов» В.И. Иванова и цикле «Тар» С.М. Городецкого.

«Вещун» из стихотворений В.И. Иванова служит богу грома, которого именует по-разному: и Перун, и Тор (контаминацию данных образов прокомментируем ниже): *«Тоску Земли вещали мы лазури, / Дреме корней – бессонных высей бури; / Из орлих туч ужалил нас Перун. / И, Матери предав лобзанье Тора, / Стоим, сплетясь с вещуньейо вещун, – / Два пламени полуночного бора»* (В.И. Иванов «Венок сонетов») [Иванов 2004: 15787].

Тар из одноимённого цикла С.М. Городецкого – «властный огнеокый» языческий бог из Валкаланда (ещё один окказиональный вариант номинации топоса «Вальхалла» в Серебряном веке). В дар ему жрец приносит «череп пива, сердце птицы и кутью» [Городецкий 2000: 92]. В заключительном стихотворении цикла происходит трансформация образа: Тар наделяется эпитетом «лазоревый», он – объект экстатической любви жрицы, ей он представляется не как гневный громовержец, а как бог весны и любви.

Сборник «Славянские боги» (1936) поэта русского зарубежья А.А. Кондратьева был написан значительно позднее, нежели приведённые выше тексты. Однако в нём весьма чётко прослеживается связь с настроением и образностью лирики Серебряного века, – как, впрочем, и во многих других произведениях русской эмиграции. В данном сборнике поэт предпринимает попытку реконструкции пантеона славянских божеств, начиная с центральных фигур типа Перуна и заканчивая низшей демонологией. А.А. Моисеева отмечала: «А.А. Кондратьевым предпринимается попытка создания объективной, внеоценочной картины “взаимоотношений” славянских божеств, которая тяготеет к универсальности и сознательно вписывается автором в систему мировой мифологии и мировой культуры». [Моисеева 2012: 2]. Поэтому представляется весьма любопытным, что в качестве фонового образа для изображения славянского Перуна Кондратьевым привлекается именно образ Тора (а не Зевса-громовержца, например): тем самым скрыто подчёркивается некоторая «россо-варяжская» общность: *«Для викингов-князей я тот же древний Тор, / В пернатый плащ одет и на подножье зыбком / Свинцово-тёмных туч стою неколебим... / Кто может быть из вас соперником моим?»* (А.А. Кондратьев «Перун – Велесу», 1936) [Кондратьев 2006: 242]. Поэт идёт дальше простого сопоставления и практически полностью контаминирует образы Тора и Перуна, создавая синтетичную славяно-скандинавскую мифологию. Столь вольное обращение с материалом сам поэт оправдывает в «Предисловии»: «Мифология всех почти народов и стран обязана своим существованием не только жрецам, но художникам и поэтам. Все они зачастую не сходились в своих откровениях о числе божеств, их происхождении, именах,

любимых занятиях, взаимоотношениях, внешнем виде и атрибутах» [Кондратьев 2006: 3].

В столь вольной контаминации образов А.А. Кондратьев, судя по всему, не был одинок: ещё в 1825 г. Ф.И. Тютчев, переводя балладу Иоганна Готфрида Гердера «Morgengesang im Kriege» (в русской версии – «Песнь скандинавских воинов») позволил весьма вольное обращение с оригиналом, добавив строку «Туда он ударит – перун вседробящий» [Тютчев 2002: 51]. В данном контексте «перун» используется, скорее, как синоним молнии, однако оригинал баллады не содержит мифонимов вообще. Поскольку мы не располагаем сведениями об истории данного перевода, то можем лишь предположить, что Тютчев неслучайно употребил имя бога молнии, пусть и его славянской «версии»: возможно, поэту был известен факт особенной популярности бога Тора среди скандинавских мореплавателей, однако использовать экзотический мифоним он так и не решился.

В поэзии конца XX – начала XXI вв. образ Тора (вероятнее всего, как наиболее репрезентативный и известный благодаря массовой культуре) обычно включался в один ряд с богами других пантеонов, причём происходила такая контаминация культур преимущественно в жанре рок-поэзии.

### 3.5. Бальдер и Локи

Образ «вечно юного» бога Бальдера (или Бальдура), воплощающего свет, красоту и весну, появлялся в русской поэзии XVIII–XX вв. не часто.

Впервые образ Бальдера возникает в поэме А.Н. Майкова «Бальдур. Песнь о солнце, по сказаниям Скандинавской Эдды» (1870). История гибели Бальдера рассказывается скальдом Снорро в утешение конунгу, потерявшему троих сыновей. Бальдер («Бальдур») в интерпретации А.Н. Майкова – это, в первую очередь, культурный герой, воплощение архетипа «божественного младенца»: «*Народился Бальдур златокудрый! / Народился и помчался в небе, / Сыпля стрелы в недругов бегущих*» [Майков 1968: 115]. Его рождение мир встречает ликованием. Образ Бальдера поэт контаминирует с образом другого эпического персонажа – Сигурда (Зигфрида), инкорпорируя в пересказ «Видения Гюльви» эпизоды не то «Саги о Вэльсунгах», не то «Песни о Нибелунгах»: в частности, Бальдер – истинный сын своего отца и славный воин («*Избавляя страны и народы / От чудовищ, населявших землю*» [Майков 1968: 115]), подобно Сигурду, он «добывает» жену Нанну из «терема», стоящего посреди огненного кольца, причём некоторые детали внешности Нанны недвусмысленно намекают на то, что она была той самой спящей валькирией («*Видит он: в тяжелой броне, в шлеме, / Спит его краса-*

вища...» [Майков 1968: 115]). В остальном А.Н. Майков придерживается заданного скандинавским эпосом канона и не вносит окказиональных изменений в образ Бальдера: юный бог так же предчувствует свою смерть, его пытаются оградить от гибели Один и Фригга, гибель Бальдера также происходит из-за злокозненности Локи. Исходя из второй части названия поэмы, А.Н. Майков (судя по всему) был склонен рассматривать историю Бальдера как версию солярного мифа, в рамках которого гибель Бальдера становится залогом не только смерти, но и обновления мира, новой весны, логического завершения эта идея в поэме не обретает. Историю Бальдера скальд заканчивает словами «*Так у Геллы и остался Бальдур*» [Майков 1968: 118], а внимавший ему конунг «был уж мёртв» к моменту завершения повествования. Финал поэмы трагичен и безысходен, а не оптимистичен, в отличие от скандинавского первоисточника.

В поэзии Серебряного века образ Бальдера неразрывно связан с персонажем-антагонистом – Локи – богом огня, отцом хтонических чудовищ и великанов, хитрецом, вором, насмешником, главным героем-трикстером скандинавской мифологии. Образ Бальдера практически всегда выступает как «светлый фон» для наиболее рельефной репрезентации образа Локи. Нами не было найдено ни одного текста, в котором бы действовал ролевой герой-Бальдер.

От лица Локи к Бальдеру обращается В.Я. Брюсов в стихотворении «Бальдеру Локи» (1904). Текст В.Я. Брюсова построен в форме монолога Локи (в данном случае речь идёт о ролевом герое). В основу стихотворения легли реальные обстоятельства несостоявшейся дуэли В.Я. Брюсова и А. Белого. М.П. Абашева и В.В. Абашев, рассматривая трансформацию темы дуэли в литературе XX в., отмечают: «Эта дуэль пронизана мифологическими жизнестроительными и литературными мотивами, которыми изобилуют письма, дневники и художественные тексты дуэлянтов: черный маг Брюсов против светлого бога Белого, Локи против Бальдера...» [Абашева, Абашев 2010: электронный ресурс]. В.Я. Брюсов опускает или игнорирует некоторые детали мифологического сюжета (зловещие сны, предсказывающие гибель Бальдера; омега, которая не дала клятвы не причинять Бальдеру вреда; последовательное превращение Локи в женщину, беседующую с Фригг, затем – в великаншу Тёкк, которая отказывается оплакивать Бальдера). Для лирического сюжета данные детали не важны так, как для мифа. По мнению М.Н. Раудар, в стихотворении осмыслена драма отношений Брюсова, Белого и Петровской [Раудар 1988: 158]. В тексте заложена развёрнутая антитеза «свет (Бальдер) – тьма (Локи)»: «*Светлый Бальдер! мне навстречу / Ты, как солнце, взносишь лик. / Чем лучам твоим отвечаю? / Опаленный, я по-ник*» [Брюсов 1973: 56]. Герой Локи – это не столько трикстер, сколько герой-

завистник, мотивы зависти и соперничества в стихотворении проявляются на уровне ряда внутренних антитез: *«Я взбегу к снегам, на кручи: / Ты смеешься с высоты! / Я внесу багряной тучей: / Как звезда сияешь ты!»* [Брюсов 1973: 56]. Локи В.Я. Брюсова всеведущ: он знаком с пророчеством о судьбе Бальдера – так же, как и о своей собственной. При этом он не пытается преодолеть силу предсказания. Герой изображён в порыве злобного торжества, ведь именно он (а не пророчица-вельва) изрекает предсказание о Рагнарёке, гибели богов, и в этом проявляется тёмная, демоническая ипостась Локи как бога хаоса, бога-разрушителя: *«День настанет: огнебоги / Сломают мощь небесных сил, / Рухнут Одина чертоги, / Рухнет древний Игдразил. / Выше радуги священной / Встанет зарево огня, – / Но последний царь вселенной, / Сумрак! сумрак! – за меня»* [Брюсов 1973: 56]. Локи принимает на себя сакральную функцию прорицательницы-вельвы, и эту деталь в образе можно интерпретировать по-разному: как своего рода спор с судьбой, когда герой намеренно нарушает сакральные правила и тем самым обеспечивает свершение обещанного в пророчестве, или как проявление женской, травестийной ипостаси образа. В отрывке «Младшей Эдды» «Видение Гюльви» Локи переодевался женщиной, чтобы выведать у Фригг единственный способ принести вред Бальдеру [Младшая Эдда: электронный ресурс].

Локи позиционирует себя как того, кому суждено выйти победителем из Рагнарёка. У стихотворения «Бальдеру Локи» существовал черновой вариант, в котором чётко прослеживается связь образа Локи с образами хтонических чудовищ – инеистых великанов йотунов, волка Фенрира, огненного великана Суртра (который в тексте превращается во множественных *огнебогов*) и др.: *«Солнце, звёзды, месяц – канут. / Фенрис, сын мой, кинет клик, / дети сумрака восстанут / В ярой мести на владык. / Айфы, йоты, огнебоги / Выйдут против светлых сил! Всё, что тленно, что нетленно / Сгинет в ярости огня»* [Брюсов 1973: 56 (вместо ст. 30–38)]. Такое изображение Рагнарёка соответствует канону, установленному в «Старшей Эдде» (сага «Прорицание вельвы» [см.: Старшая Эдда 1975: 188]). В контексте данного стихотворения огонь, от которого погибнет мир, мыслится как подвластная Локи стихия. Однако Рагнарёк не является главной целью Локи. Истинная победа для него – гибель Бальдера: *«И когда за темной Гелой / Ты сойдешь к зловецим снам, – / Я предам, со смехом, тело / Всем распятым! всем цепям!»* [Брюсов 1973: 56]. Мотив распятия можно рассматривать не только как последнюю месть Бальдеру и надругательство над его телом, но и с точки зрения христианской символики. В последнем случае очевидна параллель, проведённая автором: Бальдер как жертва на кресте, герой, которому суждено воскресение после Рагнарёка (своего рода «второе пришествие»).

В песнях «Старшей Эдды» мотив зависти и мести Локи Бальдеру почти не выражен, злодеяния Локи, направленные против асов и, конкретно, Бальдера, объясняются скорее перманентной спецификой характера Локи: двуличностью, изворотливостью, хитростью, коварством – стандартными составляющими образа героя-трикстера. В.Я. Брюсов органично вписывает данные мотивы в структуру образа Локи, в результате чего образ становится более ярким и пластичным. Образ Бальдера в данной интерпретации также обогащается, насыщаясь библейскими аллюзиями (Авель, Христос) и становясь многомерным. Таким образом, на рубеже веков преодолевается каноническое, несколько одномерное изображение эддических персонажей предшествующей и современной автору поэзии (например, у Г.Р. Державина или А.Н. Майкова), однако при этом устоявшийся канон не разрушается, а дополняется и расширяется новыми мотивами и аллюзиями.

И.А. Бунин изображает противостояние Бальдера и Локи в стихотворении «Бальдер» (1904). Слепой бог Хаду (Хёд) в интерпретации сюжета о гибели Бальдера становится оружием в руках злокозненного Локи: *«Хаду – слепец, он жалок. Мрак глубокий / Скрывает свет и правду от него. / Но, чадо тьмы, он весь во власти Локи – / Он насмерть поражает божество»* [Бунин 1987: 393]. Во многом следуя за идеей того, что смерть Бальдра является неизбежной сакральной жертвой и залогом возрождения мира после его конца (*«И Солнце, погребенное во тьму, / Из гроба тьмы, из бездны ада слышит, / Что мир в тоске взывает лишь к нему»* [Бунин 1987: 393]), развитой в песнях «Старшей Эдды», И.А. Бунин отклоняется от первоисточника. Рагнарёк в видении поэта вообще не наступает, конец света заменяется воскресением Бальдера (*«И дрогнет тьма! И вспыхнет на востоке / Воскресший Свет!»*) и мстью богов Локи. Поэт с буквальной точностью языку «Старшей Эдды» изображает сцену расправы над Локи: *«И боги пригвоздят / Тебя, как пса, к граниту гор, о Локи! / И будет змей, свирепый и стоокий, / Точить со скал на темя Локи – яд!»*. Однако в «Старшей Эдде» эта сцена никак не связана с гибелью Бальдера: она является финалом песни «Перебранка Локи», в которой Локи прогневал сразу всех асгардских богов одновременно и в итоге поплатился за свою дерзость [Старшая Эдда 1975: 234].

В Серебряном веке есть ещё один заслуживающий внимания пример обращения к образу Бальдера. В драматической поэме Н.С. Гумилёва «Гондла» (1916) присутствует сравнение главного героя – ирландского королевича – Гондлы – с Бальдером. Возлюбленная главного героя, Лера-Лаик, прямо сопоставляет их: *«Ты бледнеешь опять, ты дрожишь... / Что с тобой, королевич мой белый? / Ты прекрасен, когда говоришь, / Ты как Бальдер, бросающий стрелы»*

[Гумилев 2000: 86]. На первый взгляд, это сравнение является некоторой формальностью, обусловленной местом действия поэмы (действие происходит в Исландии). Однако дальнейшее развитие сюжета и финал поэмы доказывают неслучайность данной мифологической параллели: прекрасный царевич гибнет в результате козней вероломного Лаге (в чьём имени угадывается зашифрованное имя «Локи»), Лера принимает смерть вместе с Гондлой (подобно Нанне, жене Бальдра) и уплывает с ним в ладье в иной мир. Образ Бальдера-Гондлы расширяется за счёт внедрённого в поэму пласта кельтской мифологии (вспомним, что героиня Лера-Лаик принадлежит одновременно исландской и ирландской культурам). Соответственно, образ ладьи, уплывающей с Лерой и Гондлой можно рассматривать не только как отсылку к историческому типу погребения викингов, но и как аллюзию к мифам о короле Артуре, который отбывает вместе с возлюбленной и сестрой Морганой на остров бессмертия, чтобы однажды впоследствии вернуться с него в тяжёлые времена.

Образы Бальдера и Локи, широко востребованные поэзией Серебряного века, уходят из поэзии рубежа XX–XXI веков в зону «фанфикшна» – любительских сочинений по мотивам оригинальных произведений. Однако в качестве оригинала в случае образов Бальдера и Локи выступает не «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда», а массовая культура – в частности, серия комиксов, а потом и киновселенная «Марвел», одним из главных антагонистов которой является трикстер Локи, а протагониста-Бальдера заменяет громовержец Тор.

### 3.6. Пространство трансмиссии исторической памяти

Как указывалось ранее, одним из важнейших признаков «скандинавского текста» являются обращение к образам скандинавской мифологии. В рамках «скандинавского текста» русской поэзии на протяжении XIX–XXI вв. сформировалось два принципиально разных подхода к *мифологизации*. Первый подход предполагал максимально корректное воспроизведение мифа как «части великой культуры прошлого», характеризующейся максимальной устойчивостью к переменам, стабильностью, которая противостояла модернистской культуре. Вторым подход отрицал необходимость строгой ориентации на первоисточник и предлагал корректировку сюжетов и изменение художественных функций образов в зависимости от «проживания» лирическим героем мифологической ситуации.

В русской поэзии рубежа XVIII–XIX вв. скандинавские мифологические образы выполняли функцию «атрибутов северной экзотики». В конце XIX в. «скандинавский текст» постепенно переходил на качественно новую стадию раз-

вития. В конце XIX – начале XX в., а также на рубеже XX–XXI вв. актуализировалась тенденция реализации индивидуального поэтического мифотворчества, которая ярко проявилась в работе с пантеоном скандинавских богов.

Детализация описаний, психологизация персонажей «Старшей Эдды» – основного источника представлений о скандинавской мифологии – частичное отступление от заданного мифом канона говорят о попытке выхода за рамки сложившейся традиции.

Анализ интерпретаций образов скандинавской мифологии, наполнявших «скандинавский текст» на протяжении XIX–XXI вв., позволяет сделать следующие выводы:

1. В конце XIX – начале XX вв. на развитие «скандинавского текста» большое влияние оказывала предшествующая литературная традиция (в частности, русский вариант оссианизма), взаимодействие с которой можно охарактеризовать одновременно и как диалог с мифологической системой, и как отталкивание от неё (отступление от сложившегося канона, детализация описаний, психологизация образов).

2. В русской литературе XIX в. скандинавские мифологические образы перестали интерпретироваться как «атрибуты северной экзотики» (что было характерно для поэзии рубежа XVIII–XIX вв.) и превратились в *символы*, связанные с устойчивыми значениями (валькирия как вариант образа музы, норна как персонафикация судьбы, Один как покровитель поэтов).

3. Образы скандинавской мифологии, подобно образу скальда, выражали идеи преодоления дисгармонии с настоящим, трансмиссии исторической памяти, погружения в мировую историю и культуру.

4. На протяжении XIX в. принципиально менялось восприятие архаического эпоса «Старшей» и «Младшей Эдды»: образы скандинавской мифологии дополнялись деталями, заимствованными из мифологических сюжетов, цветовыми, световыми и звуковыми характеристиками, что приводило к существенному расширению семантики исходных образов.

5. В конце XIX – начале XX вв. в трактовках скандинавских мифологических образов сформировалась новая тенденция: усиление роли сатирических или комических элементов и появление «сниженных» интерпретаций.

**ГЛАВА 4.**  
**СКАНДИНАВИЯ КАК СЕТТИНГ:**  
**РЕЦЕПЦИЯ «СКАНДИНАВСКОГО ТЕКСТА»**  
**В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Как было показано в предыдущих разделах монографии, в конце XX – начале XXI в. и способы функционирования, и содержание «скандинавского текста» стали принципиально отличаться от его более ранних версий, существовавших на рубеже XVIII–XIX и XIX–XX вв. Последнее десятилетие XX и начало XXI в. было связано с осмыслением лирическим героем себя и своего места в мире, с поиском идентичности и новых художественных форм, что и способствовало осуществлению этой возможности через обращение к «скандинавскому тексту» русской литературы, а также через возвращение к древним канонам Старшей Эдды, использование ролевого «я» культурных героев «скандинавского текста» и творческую обработку «скандинавского» наследия Серебряного века.

«Скандинавский текст» на рубеже XX–XXI вв. стал функционировать не как жанрово-тематическая или стилевая разновидность художественной литературы, а как разновидность «массовой культуры», «досуговая практика», сюжетно-ролевая игра<sup>3</sup> или особое «ролевое движение» (в процессе функционирования которых обычно не ставится вопрос о «художественности» текста). «Скандинавский текст» сделался неотъемлемым атрибутом субкультуры «ролевиков» и органично вписался в образ мысли *homo ludens* конца XX столетия, когда игра стала восприниматься как способ противостояния деградации культуры, переходу её в состояние «нового варварства» и хаоса, отстранения от враждебной человеку действительности. Иными словами, Скандинавия постепенно становится *сеттингом* – средой, диктующей время, место и условие действие. Понятие *сеттинг* кажется нам наиболее подходящим, поскольку изначально происходит из индустрии компьютерных и настольных игр, к тому же включает в себя социальные условия взаимодействия персонажа с миром.

Большую роль в появлении нового варианта «скандинавского текста» сыграло воздействие как внелитературных факторов (социокультурных потрясений, связанных с «перестройкой» и формированием «нового» общества; возникновение информационной среды и развитие новых способов коммуникации), так и

---

<sup>3</sup> Под «ролевой игрой» мы, вслед за М.А. Славко, будем понимать «вид драматического действия, участники которого действуют в рамках выбранных ими ролей, руководствуясь характером своей роли и внутренней логикой среды действия, а не внешним сценарием поведения» [Славко 2007: электронный ресурс].

факторов «литературных» (широкое распространение научно-фантастической и фэнтези-литературы).

Начальной точкой отсчёта нового этапа функционирования скандинавского текста можно считать знакомство русского читателя с творчеством Дж.Р.Р. Толкина. Первая попытка перевода на русский язык произведений английского писателя была предпринята в 1960-е гг. В 1966 г. З.А. Бобырь создал адаптированный для детей перевод романа «Властелин колец», а в 1977–1978 гг. пермский лингвист А.А. Грузберг осуществил классический перевод эпоса Толкина, широко распространившийся посредством самиздата. В 1982 г. появился свободный перевод, подготовленный В.С. Муравьёвым и А.А. Кистяковским; в 1990-е гг. увидел свет академический перевод всего цикла, выполненный М.В. Каменкович и В. Каррика, а также несколько менее известных вариантов перевода.

Становление «ролевого движения» в России произошло в 1986–1989 гг. Ролевое движение изначально имело прообраз аналогичного движения, зародившегося несколько раньше в Западной Европе, имевшего несколько иное тематическое направление и смысловое наполнение. В 1967 г. Дэйвом Перреном и Гэри Гайгэксом была разработана и выпущена настольная ролевая фэнтези-игра «Подземелья и драконы» («Dungeons and Dragons»), быстро ставшая необычайно популярной. Участники игры стали надевать костюмы своих персонажей, как бы перевоплощаясь в них.

Русское ролевое движение своим происхождением в большей степени было связано не с собственно игровой, а преимущественно с *книжной* культурой (в том числе с историческими реконструкциями) и формировалось на базе клубов любителей фантастики. В 1990 г. под Красноярском состоялась первая всесоюзная игра «Хоббитские игрища», в которой приняли участие около 130 человек, а в 1991 г. в Казани был проведён первый «конвент» фантастики и ролевых игр «Зиланткон», который до настоящего времени является главным центром общества ролевых игр [Черевко, Осмачко 2010: 61].

Интерес, проявленный «ролевым сообществом» к творчеству Дж.Р.Р. Толкина (или «Профессора», как его стали называть члены ролевого движения) распространился и на его академическое наследие. Писатель был профессором германистики и занимался изучением этимологии англосаксонского языка, а также древнегерманских и древнескандинавских литературных памятников («Беовульф», «Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь», «Сага о Вэльсунгах»). Мифология Средиземья («Сильмариллион») и образная система повести «Хоббит, или Туда и

Обратно» и романа «Властелин колец» создавались писателем на материале скандинавской мифологии.

Исследователи А.Л. Баркова [Баркова 2003], Т.А. Шиппи [Шиппи 2003], О.Б. Рубанец [Рубанец 2016], О.С. Сафонова [Сафонова 2016] уже неоднократно отмечали параллели, возникающие между образами мирового ясеня Иггдрасиля и Белого древа Гондора, кольцами всевластия и легендой о девяти кольцах Одина, указывали на факт заимствования имён гномов из «Речей Гримнира» и иные совпадения между мифологией Средиземья и скандинавской мифологией. Это привело к фактическому слиянию в практике ролевых игр художественных произведений Толкина с мифологическими скандинавскими текстами в единую систему, ставшую основой новой версии «скандинавского текста». «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда», древнегерманский эпос («Беовульф», «Песнь о Нибелунгах») и прочие литературные памятники (преимущественно европейского Средневековья) стали восприниматься ролевым сообществом как эквивалент фэнтези и, становясь сюжетами для ролевых игр, популяризировались в той же степени, что и «Властелин Колец» или «Хоббит». В рамках так называемой «ролевой песни» стали формироваться целые лирические циклы, написанные от лица того или иного героя скандинавского эпоса (например, цикл «Скади. Интерпретация» Людмилы Смеркович) [Скади 1992: электронный ресурс].

Литературоцентричность российского ролевого движения во многом определила контингент его участников: первыми «ролевыми» и постоянными участниками сборов в московском Парке имени М. Горького стали студенты МГУ. Многие «ролевики» в дальнейшем построили академическую карьеру, как, например, Н.А. О'Шей (Николаева), ставшая известным кельтологом и защитившая диссертацию на соискание учёной степени кандидата филологических наук на тему «Тематизация презенса сильного глагола в кельтских и германских языках (на материале древнеирландского и готского)» [Николаева 2003].

Практически одновременно с ролевым движением оформилось и движение «менестрелей» – исполнителей авторских песен, близких к фолк-музыке, созданных по мотивам действий, происходивших во время ролевых игр, причём вместо названия «авторская песня» в дальнейшем стало использоваться самоназвание «ролевая песня». Жанр «ролевой (или «менестрельной») песни» берёт свои истоки в средневековой музыкальной культуре, авторской песне и музыке народов мира. Со временем появились и своего рода «хедлайнеры» движения «менестрелей» – авторы, стабильно выступавшие на «конвентах» и фестивалях ролевого движения: Скади, Тэм Гринхилл, Элхэ Ниэннах, Иллет, Джем, Тол Мириам, Канцлер Ги, Лора Провансальская, Йовин и др. Псевдонимы «менестрелей», как

правило, взяты или из скандинавской мифологии (Скади), или из вселенной Средиземья (Йовин, Иллет, Тэм Гринхилл, Элхэ Ниэннах, Тол Мириам), или являются окказиональными образованиями (Канцлер Ги, Джем, Лора Провансальская). Ведущий участник движения «менестрелей» – Наталья Некрасова (больше известная под псевдонимом «Иллет») – популярный «бард-менестрель», ветеран движения ролевых игр (одно из её любимых «воплощений» на ролевых играх – валькирия).

Из движения «менестрелей» вышла популярная в настоящее время фолк-рок-группа «Мельница», в раннем творчестве которой (альбомы «Дорога сна» (2003) и «Перевал» (2005)) появлялось много имманентных обращений к «скандинавскому тексту» (например, в текстах «Воин Вереска» и «Зима»). Бессменным фронтменом группы и автором песен и музыки была и по сей день остаётся Н.А. О'Шей (Николаева).

При создании собственных текстов участники движения «менестрелей» во многом ориентировались на творческие каноны отдаленных исторических эпох: крестовые походы, Тридцатилетняя война, времена короля Артура, скандинавский «век героев», средневековая Франция трубадуров и труверов... Нередко ролевыми героями лирики «менестрелей» оказывались барды, скальды, филады, миннезингеры, менестрели и другие персонажи, обращавшиеся к фольклорным вариантам сказительства. В.П. Рукомойникова отметила, что «категория устности» как центральная категория фольклора в творчестве участников толкинистско-ролевой субкультуры переосмысливалась в форме *установки* на «устность» [Рукомойникова 2004: 24]. Создатели ролевых песен часто символически дистанцировались от авторства, приписывая текст другому герою (так, поэма Скади «Брин-Мирддин» имела подзаголовок «Повествование, слышанное автором от бродячего певца...»), и в результате действия таких установок категория авторства в среде «менестрелей» размывалась. Анонимность подчёркивалась и имперсональным способом коммуникации: сначала «кассетной» (когда любительские записи «менестрелей» распространялись преимущественно на магнитофонных кассетах и не всегда снабжались подписями), а затем с использованием интернета.

Для рецепции творчества «менестрелей» принципиально важным становился исполнительский свертхтекст, поэтому особое значение приобретали авторские комментарии к песне, включавшие контекст её создания и «ключ» к пониманию. Автор-«менестрель» как бы воссоздавал архаические координаты поэтического двоимирия: он одновременно находился и в мире игры, и в реальности,

наедине со зрительским залом; он балансировал на грани этих миров и оказывался посредником между ними.

Так, в контексте стихотворения Н.А. О'Шей (Николаевой) «Королевна» важен комментарий автора, содержащий в себе «ключ» к рецепции всего текста: «Самая любимая песня, однозначно, “Королевна”. Это удачный, работающий витраж. За ней очень, очень многое стоит – и волшебная страна Исландия, где магия просто реет в воздухе, и её нельзя не чувствовать, и такому сенсору, как я, просто тяжело из-за этого там спокойно жить; и несбывшаяся любовь; и средневековый миннезанг Кюренберга о такой же несвершившейся любви, который сыграл не последнюю роль в моей истории; и воплощение в тексте одного из моих любимых образов – сокола» [Королевна. История песни 2013: электронный ресурс]. Таким образом, «ключом» к пониманию текста оказывался исполнительский свертхтекст – дополнительно сообщённая автором информация о миннезанге Кюренберга («Этот сокол мной был приручён...») и географическая локализация действия.

Также важно отметить, что в период перестройки общедоступной стала поэзия Серебряного века (особенно произведения писателей, редко публиковавшихся в советский период по «идеологическим соображениям», например, «новомученика» Н.С. Гумилёва). Между Серебряным веком и действительностью 1990-х гг. «ролевики» и «менестрели» проводили своеобразный мост: общая атмосфера игры, выбор образа конкретного персонажа мировой культуры, желание прожить, «отыграть» чужую жизнь, использовать чужую речевую маску, пережить символическую смерть в процессе этой игры. Страна, которая зарождалась на обломках Советского Союза, многим казалась миром бездушности и корыстолюбия. Мир же, который предлагал архаический эпос, Дж.Р.Р. Толкин и поэты Серебряного века, наоборот, был исполнен мужества, благородства, рыцарской борьбы со злом. Неудивительно, что именно этот мир для многих становился родным, а мировая литература, в частности, скандинавский эпос, выступал в данном случае в качестве «этического маяка», а погружение в эпический мир создавало эффект «бегства из времени».

В 2003 г. вышел альбом группы «Мельница» «Дорога сна», в который были включены сразу две песни, написанные в 1990-е гг. Н.А. О'Шей (Николаевой) на стихи Н.С. Гумилёва – «Змей» и «Ольга». Эти песни стали известны настолько широко, что в сознании большинства слушателей эти стихотворные тексты стали идентифицироваться как написанные в наши дни и органично им соответствующие.

В конце 1990-х гг. на базе зарождавшегося российского Интернета начало функционировать весьма интересное направление сетевой поэзии, которое можно условно назвать «неогумилёвством». Это была поэзия подражателей Н.С. Гумилёва, обогащенная новыми мотивами и образами, которая, как правило, размещалась на форуме при сайте [gumilev.ru](http://gumilev.ru), посвящённом творчеству выдающегося поэта Серебряного века. Сайт [gumilev.ru](http://gumilev.ru) был создан в 1997 г. группой ценителей творчества поэта. При этом создатели ресурса в разделе «О проекте» отмечали: «Данный сайт не является чьей-либо собственностью – это сайт Николая Гумилёва. Все, кто интересуется его творчеством и биографией, могут разместить здесь свои статьи, исследования, переводы, посвящения, фотографии, рисунки, песни» [[gumilev.ru](http://gumilev.ru): электронный ресурс]. В соответствии с этим принципом на сайте был создан специальный раздел «Чужие стихи. Посвящения, пародии, подражания».

Некоторые «скандинавские» сюжеты, образы и мотивы, присутствовавшие в лирике «менестрелей» рубежа XX–XXI вв., появлялись в русской лирике и ранее, однако в этот период актуализировались и новые сюжеты, прежде не находившиеся в фокусе поэтического внимания. В конце XX в. возник новый вариант развития сюжета «любовь воина-скальда и валькирии». Этот сюжет появляется в стихотворении Н.А. О'Шей (Николаевой) «Королевна» (1996), впоследствии положенном на музыку. Это произведение официально вышло в 2005 г. в составе альбома «Перевал» и быстро стало популярным среди представителей ролевой культуры.

Герой, от лица которого в стихотворении «Королевна» ведётся повествование, изначально заявляет о себе как о скальде: «*Я пел о богах и пел о героях, о звоне клинков и кровавых битвах*» [О'Шей 1996: электронный ресурс]. В его образе воплощаются сакральные представления о поэте как «собеседнике Одина», наделённом даром предвидения и способном пересекать границы между мирами, что отражается в тексте: «*Каждую ночь я горы вижу, каждое утро теряю зренье*», «*каждую ночь полёт мне снится, холодные фьорды, миля за милей*» [О'Шей 1996: электронный ресурс]. Возлюбленная героя – «королевна» из загадочной «чужой, соколиной страны», находящейся «*не во сне, а где-то около*». Герой осознаёт, что мир, где живёт его возлюбленная, чужд человеку: «*Знаю, что там никогда я не был, а если и был, то себе на горе*». Эддический сюжет покровительства валькирии скальду реализуется при помощи уподобления возлюбленной ангелу-хранителю: «*Покуда сокол мой был со мною, мне клёкот его заменял молитвы*» [О'Шей 1996: электронный ресурс].

Наряду с патетической мифологизацией образа воина-скальда, таящей в себе отголоски «Легенды о Тристане и Изольде», в поэзии появляются примеры иронического осмысления этого образа. Одним из вариантов такого рода интерпретации можно считать текст Н.В. Некрасовой (Иллет) «Песня о Вечном Воителе» (2000). Стихотворение было написано в пародийном ключе и представляло набор штампов, наиболее часто встречающихся в поэзии «наивных» авторов – неискушённых представителей ролевой культуры.

Герой стихотворения – порождение ролевой культуры 1990-х гг., точнее, «жертва» этой культуры – «переигравший ролевик», в мыслях которого царит хаос. Вечный Воитель – основной персонаж одноимённого цикла романов английского фантаста Майкла Муркока; в контексте данного текста Вечный Воитель – это альтер эго «переигравшего ролевика», плод неуёмного поглощения как фэнтези, так и средневековой литературы. В сознании героя контаминированы героические образы разных эпох и авторов: *«Мне не изменит Нотунга сталь / В смуте кровавых бурь, / Верен хозяину Дюрандаль, / Ждет сечи Эскалибур»* [Иллет 2000: электронный ресурс]. Для обозначения меча «Вечного Воителя» используются названия, данные своим мечам эпическими героями: Беовульфом, Роландом, королём Артуром, – которые постоянно меняются («Нотунга сталь», «Дюрандаль», «Эскалибур»). Герой дезориентирован не только во времени, но и в пространстве: *«Я тот, кто свой потерял Авалон, / Кто ищет Иерусалим, / Я тот, кого вечный ждет Танелорн, / Я тот, кого славит Рим»* [Иллет 2000: электронный ресурс].

Отношения героя с реальностью по мере развития поэтического сюжета становятся всё более неадекватными. Бой, который воспевала субкультура «ролевигов» середины 1990-х гг., также интерпретируется как событие, балансирующее на грани бреда и абсурда: *«Вновь Олифант на битву зовет – / Эй, воин, седлай коня! / Я в бою прослаблю свой древний род, / А барды прославят меня!»* [Иллет 2000: электронный ресурс]. Героем движут исключительно «души прекрасные порывы»: отвага, благородство, мужество – однако в сегодняшней действительности воин-скальд оказывается своего рода Дон Кихотом: *«Я – вечный воитель с бензопилой, / Герой грядущего дня! / Я – вечный воитель с бензопилой, / Санитары, держите меня!»* [Иллет 2000: электронный ресурс].

Теме одиночества и сумасшествия героя не сопутствуют трагические мотивы, однако, если учитывать социокультурный контекст создания стихотворения, то очевидно, что они присутствуют в тексте имплицитно. Образ битвы, патетически мифологизировавшийся в поэзии XIX в. (в лирике К.Н. Батюшкова, Е.А. Баратынского, А.Н. Майкова) и Серебряного века (например, в поэзии

Н.С. Гумилёва), на исходе XX столетия становится абсурдным. Подобная интерпретация скандинавских образов и сюжетов для данного периода закономерна: именно такой виделась современность многим представителям ролевого движения 1990-х гг., они ощущали себя «рождёнными не в то время и не в том месте» и сетовали на то, что их героизм растрачивается впустую в «эпоху безвременья», воспринимая это как трагедию своего поколения.

Творческой переработке подвергался не только образ скальда, но и образы других персонажей скандинавского эпоса. Часто в лирических текстах, созданных на рубеже XX–XXI вв., происходила трансформация или модификация канонического источника. В этом отношении интересны не только первичные, но и вторичные тексты, тяготеющие к явлению «фан-фикшн». В качестве обоснования этого тезиса рассмотрим стихотворение Н.В. Некрасовой (Иллет), которое является вольным переводом-интерпретацией «Песни валькирий» из «Саги о Ньяле», входящей в «Старшую Эдду».

Вольные переводы «Старшей Эдды» – весьма редкое явление для ролевой лирики (хотя в ней в изобилии представлены разного рода стилизации под архаические тексты). Текст наглядно иллюстрирует процесс трансформации образа валькирии из «Старшей Эдды» в современный «бренд», активно продуцируемый и используемый массовой культурой.

В стихотворении воспроизводится скандинавский канон образа валькирии (дева-воин, «жена копьеносная», одна из многих валькирий – «сестёр»), использован сюжет древнеисландского текста и предпринята попытка воссоздать ритмический рисунок оригинала: «*Сестры, / седлайте коней! / Мчитесь сквозь черные тучи! / Из войны сыновей / Выберем самых лучших!*» [Иллет 1995: электронный ресурс]<sup>4</sup>.

Эддическая «Песнь валькирий» обычно рассматривалась исследователями в историческом контексте: в ней отражено реальное событие, а именно битва, произошедшая в страстную пятницу 1014 г. при Клонтарве в Ирландии, которой предшествовал ряд зловещих предзнаменований, в частности, явление воинства валькирий, описанное в «Песне» [Старшая Эдда 1975: 704].

У валькирий из эддической песни совершенно нет *женственности*, – например, нигде не упоминается об их красоте. По своему содержанию эддическая «Песнь валькирий» – произведение, намеренно противопоставленное женской песне за счёт многократного упоминания жестоких подробностей битвы, что отрицает традиционную сущность женщины – хранительницы домашнего

---

<sup>4</sup> Ср. со «Старшей Эддой»: «Мы ткем, мы ткем / стяг боевой; / конунгу вслед / пора нам скакать!» [Старшая Эдда 1975: 349].

очага, носительницы животворящего начала. В образах эддических валькирий доминирует мужское начало: они кровавы и жестоки, несут смерть; они – спутницы конунга, что неоднократно подчёркивается в тексте при помощи эмблематического изображения воинской атрибутики («*Конунгу вслед / пора нам скакать*», «*Стяг боевой ... был в руках у конунга юного*», «*Спели мы славно о конунге юном*») [Старшая Эдда 1975: 349]. Имена эддических валькирий (Хьёртримуль, Хильд, Саннгрид и Свипуль) в переводе с древнеисландского входят в семантическое поле «война, битва» («Хильд» переводится как «война», «Саннгрид» – «кровь» и т.п.) [Старшая Эдда 1975: 349].

Единственная деталь, соотносящая их с «женским» миром (помимо рукоделия) – *форма* песни валькирий, которая воспроизводит скандинавские женские рабочие песни (песня за прялкой). В песне валькирий возникает мотив работы с нитью (они «ткуют стяг»), и это сближает их образ с образом норн. Подобно последним, валькирии посредством тканья «полотна судьбы» пытаются влиять на исход битвы. При этом «пряжа» у валькирий весьма своеобразна: «*Из кишок человеческих; / вместо грузил / на станке – череп, / а перекладины – / копы в крови, / гребень – железный, / стрелы – колки; / будем мечами / ткань подбивать!*» [Старшая Эдда 1975: 349].

Валькирии из «Песни валькирий» Н.В. Некрасовой (Иллет) остались девами-воительницами (то есть не утратили своих изначальных функций); однако в современном переложении исчезли их имена (вместо собственных имён валькирий используется только анонимно-монолитное ролевое «мы»). Объяснить это можно тем, что современному читателю конкретные имена валькирий, как правило, неизвестны: они будут понятны только человеку, знакомому с текстом «Саги о Ньяле».

Сохранение основных значимых характеристик персонажей одновременно допускает изменение ряда второстепенных особенностей: из текста песни, например, исчезло упоминание «стяга из кишок человеческих» и другие натуралистические подробности – современный текст стал более эстетизированным, рассчитанным на читателя / слушателя другой, более гуманной эпохи. Отсутствие упоминания прялки можно объяснить как уходом из современной жизни этого вида рукоделия, так и намерением избежать в сознании современного читателя смешения образа валькирий с образом норн (чего не могло произойти в эпоху создания «Старшей Эдды»), а также с подчёркнутой феминизацией образа (возможно, так актуализировалась идея современного автора о том, что прядение – слишком «женственное» занятие для воительниц).

Современные валькирии, напоминая амазонок, становятся носительницами *женского* начала. В связи с этим появляются упоминания *семьи* – «дружины Отца» (Одина), а сами валькирии названы «сёстрами», чего также нет в оригинальной версии «Старшей Эдды». Наконец, в стихотворение добавлен образ Вальхаллы, которая становится символическим обозначением дома (и непосредственным атрибутом женского начала), что также не соответствует эддическому канону.

Все отмеченные особенности «Песни валькирий» Н.В. Некрасовой (Иллет) показывают, что интерпретация образа валькирий в тексте учитывает особенности современного массового сознания, превращающего их в объект эстетический и эротический («*Наши уста холодны, / Наши жестоки ласки!*») [Иллет 1993: электронный ресурс]).

Рассмотрим ещё одну вариацию на тему эддического сюжета – стихотворение «Валькирия» автора-«менестреля» М.В. Большевой (Мориэль). Первые строки конкретизируют образ: автор обращается к истории конкретного персонажа «Старшей Эдды», валькирии Сигдривы, за дерзость погружённой Одним в беспробудный сон посреди огненного кольца («*Коснись губами глаз моих, / Дай мне проснуться и прозреть...*») [Мориэль 1999: электронный ресурс]).

В начале лирического повествования возникает неоднозначное описание «последнего боя», – это может быть как Рагнарёк, конец света (и в таком случае героиня остаётся в «этом мире» одна), так и бой, который стал последним именно для неё. С образом Рагнарёка перекликаются мотивы борьбы и битвы: «*Я слишком многих проклала / И меч мой жалости не знал*» [Мориэль 1999: электронный ресурс]. Ролевая героиня-валькирия рисует портрет «прежней» себя: безжалостная воительница, которой были чужды человеческие чувства («*И золотой каскад волос / Не знал касания руки, / Я не роняла тайных слёз / И не кричала от тоски*») [Мориэль 1999: электронный ресурс]). Здесь возникает классический образ «полёта валькирии», который «прочерчен кровью». Каноничными являются описания кровавого боя, которые ассоциируются с «Песней валькирий» из «Саги о Ньяле».

В дальнейшем образ валькирии развивается: героиня восстаёт против своей жестокой сущности («*Я улетала в темноту, / Отдавшись воле всех ветров, / И там лелеяла мечту / О том, что разыщу любовь*») [Мориэль 1999: электронный ресурс]). Воинственность оказывается наносной, валькирия постепенно превращается в обыкновенную девушку, хотя превращение даётся ей непросто («*Бой в небесах с самой собой / Страшнее боя на земле...*») [Мориэль 1999: электронный ресурс]).

ресурс]). В конфликт вступают противоположные парные «начала», одновременно представленные в героине-валькирии: воинственное и мирное, мужское и женское. Внутренний кризис приводит героиню к отрицанию войны и своего предназначения, и в итоге оказывается, что она борется с самой судьбой: *«Я прокляла навек войну, / И всех богов я прокляла»* [Мориэль 1999: электронный ресурс]. Спор с судьбой – божественной волей – по законам сакрального мира не может оставаться безнаказанным. Мрачное сверхчеловеческое начало (*«боги тёмных облаков»*) противопоставляется зародившемуся в душе героини свету, который символизируется белыми крыльями. Лишение её крыльев – это явная аллюзия к положительно интерпретируемому в современной контркультуре образу «падшего ангела».

Мир героини после пережитого ею поражения оказывается закрытым, пространство его болезненно сужено: *«Я заперта в душе своей, / Я позабыла имена...»* [Мориэль 1999: электронный ресурс]. Героиня, находящаяся за пределами реальности – в пространстве сна – пытается связать себя с внешним миром: *«Я знаю, где-то рядом дверь, / Но мне невидима она»* [Мориэль 1999: электронный ресурс]. В финале стихотворения нарастает пацифистский пафос: героиня отказывается быть «жрицей смерти на войне», предпочитая любовь битве.

Образ валькирии-пацифистки органично соотносится с настроениями людей, чья юность пришлась на 1990-е гг. Стихотворение заканчивается мотивом ожидания возлюбленного, который должен прийти и разбудить спящую валькирию. Можно отметить, что сюжет песни «Старшей Эдды» контаминирован с сюжетом сказки о спящей красавице, причём сказки, взятой в постмодернистском варианте, предлагающем неканонический вариант развития привычных событий – подобные произведения в большом количестве стали появляться именно в 1990-е гг. (в качестве первого «классического» варианта вольного прозаического изложения скандинавской мифологии может быть назван сборник рассказов М. Семёновой «Хромой кузнец» (1980)) [Семёнова 2016].

Образ валькирии в современной поэзии существует в своеобразном культурном синтезе, возникая порой в неожиданных контекстах: *«Вьется валькирии огненный стан / В танце всемирной Христовой Любви»* (Л.А. Володарский «Светлое будущее. Поэма третьего тысячелетия» (2006)) [6500 произведений: Современная русская поэзия 2006: электронная библиотека]. На образ валькирии в современной поэзии повлияла христианская мифология, в результате чего валькирии начинают сближаться с ангелами: *«Как часто, посреди бессилья, / едва живой, / ты вдруг почувешь эти крылья / над головой»* (Н. Ванханен «Вальки-

рия») [6500 произведений: Современная русская поэзия 2006: электронная библиотека]. Такое сближение обычно происходит в ситуациях, когда в тексте произведения образ валькирии сопутствует образу скальда: валькирия ассоциируется с ангелом-хранителем лирического героя.

Ранее мы уже отмечали ироническое осмысление образа скальда в «Песне о Вечном Воителе» Н.В. Некрасовой (Иллет). Аналогичному переосмыслению подвергся в современном «скандинавском тексте» и образ валькирий. Такой подход к интерпретации мифологических образов вполне закономерен. Е.М. Мелетинский отмечал, что «парадоксальное использование мифа частично смягчается иронией или самоиронией» [Мелетинский 1995: электронный ресурс]. К тому же использование иронии и самоиронии является одной из важнейших особенностей постмодернистской культуры, доминировавшей в России на протяжении 1990–2000-х гг.

Примером произведения, в котором иронически переосмысливается образ валькирии, может быть стихотворение «менестреля» Тикки Шельен (настоящее имя – Марина Богданова) «Валькирия» (по авторскому жанровому определению – «песенка»). Автор иронически переосмысл эддический образ валькирии, раскрыв его инородность и одновременно парадоксальную связь с российской действительностью 1990-х гг.: *«У подруги моей коса до попы / И отличный набор боевых ножей. / Она ходит по России исключительно стопом / И любая ино-марка тормозит перед ней»* [Тикки Шельен 1994: электронный ресурс]. Одновременно эддический персонаж одинок, жалок и мало чем напоминает жестокую воительницу: *«Повезло ж тебе, девочка, родиться валькирией. / Где ж найдешь себе Зигфрида?»* [Тикки Шельен, 1994: электронный ресурс]. Ритмическое смещение ударения на конечный гласный «-А», ассоциируется с просторечным (или даже жаргонным) употреблением имени наиболее известного героя саг «Старшей Эдды» («Сага о Сигурде», «Песнь о Вёльсунгах» и др.), и эта незначительная ритмическая деталь усиливает авторскую иронию.

В современной «безгеройной» действительности эддические образы дегероизируются: валькирия одинока, она может курить на кухне и жаловаться подруге, её «зигфриды» оказываются «китайской сборки, радуют недолго и не чинятся». Исследовательница Ю.О. Сурова характеризовала эту особенность современных интерпретаций следующим образом: «Древние мифы ... используются для описания ситуации одинокого покинутого индивида, жертвы социального отчуждения XX века» [Сурова 2006: 89]. Отметим, что в этот иронический текст плавно и ненавязчиво вписан топос Вальхаллы: наличие скандинавского

образа модифицирует художественное пространство стихотворения. Маршрутка, увозящая неудачницу-валькирию, следует по пути «Ясенево – Ётунхейм». Можно предположить, что само название московского микрорайона «Ясенево» становится отсылкой к мировому ясеню Иггдрасилю.

В то же время, следует отметить, что говорить о полном «снижении» и дегероизации образов в стихотворении Тикки Шельен нельзя: пространства Мидгарда и Асгарда («среднего» и «высшего» миров) как бы взаимно проникают друг в друга, причём этот факт для лирической героини является повседневностью; он не вызывает удивления и у читателя / слушателя. «Скандинавский текст» в данной ситуации становится предметом постмодернистского иронического обыгрывания: образы богов и героев «Старшей Эдды» постепенно делаются *частью игры*, которая интерпретируется участниками ролевого движения как способ пересоздания мира<sup>5</sup> в его более удобную и приемлемую версию, а миссия «ролевика» понимается как своего рода культуртрегерство, способное наделить смыслом бессмысленную и безгеройную повседневность.

Современные интерпретации другого собирательного женского образа – норн – сближаются с образами валькирий, а связанная с норнами оппозиция «жизнь-смерть» – так же, как и в ситуации с образом валькирий – в дальнейшем снимается в пользу смерти. В стихотворении Н.А. О'Шей (Николаевой) «На Север» (1996) образ норн (равно как и валькирий) эпизодичен и не столько выражает полноценный лирический субъект, сколько оказывается мозаичной частью обобщённого образа севера: «Бледные норны / Шепчут: «На север, вы в сером, вы звери» [О'Шей 1996: электронный ресурс]. Хор «бледных норн» – ярко выраженный собирательный «иномирный» женский образ, сливающийся с другим «иномирным» хором «последних валькирий».

В стихотворении снято эддическое противопоставление норн и валькирий как «выбирающих на жизнь» и «выбирающих на смерть». В стихотворении «На Север» мир однозначно движется к своему концу – к Рагнарёку, – и поэтому противопоставление «норн» и «валькирий», согласно поэтической логике, уже не имеет смысла. Особого внимания заслуживает эпитет «бледный», сопровождающий в стихотворении образ норн. «Бледность» подчёркивает их *иномирное* происхождение (в данном случае опять же предлагается авторское видение норн как принадлежащих к миру смерти), а также символизирует умирание мира в его текущем состоянии, что неизбежно вызывает ассоциации с грядущим

---

<sup>5</sup> Согласно точке зрения Й. Хёйзинга, «культура рождается из игры, и культура имеет характер игры» [Хёйзинга 1997: 60].

Рагнарёком-Апокалипсисом («конь блед»). Заметим также, что в сагах «Старшей Эдды» этот образ лишён подобной цветовой характеристики; ничего не сказано в сагах и про особенности *голоса* норн («шёпот» также является авторским мифотворчеством).

В «скандинавском тексте» последнего десятилетия XX в. присутствует и образ Одина, в котором в наибольшей мере актуализируются такие аспекты, как «отец» и «мироздатель», а также связи с топосом «Вальхалла». Примером может служить стихотворение Н.В. Некрасовой (Иллет) «Песня валькирий» (1993): «*Мы для дружины Отца / Выберем первых самых!*» [Иллет 1993: электронный ресурс]. Характеристика «отец», с одной стороны, становится стилизованным эвфемизмом сакрального имени божества, с другой стороны, оказывается способом актуализации представлений носителей ролевой культуры о Вальхалле как о «доме», а о смерти как о «возвращении домой», ставших популярными в конце XX в.

Мотив «возвращения домой» встречается в уже упоминавшемся стихотворении Н.В. Некрасовой (Иллет) «Песня о Вечном Воителе». Своеобразным рефреном стихотворения является фраза «*Когда я сердцем приму клинок, / Пусть Один примет меня*» [Иллет 1997: электронный ресурс]. Несмотря на пародийный характер стихотворения, мотив «возвращения домой» к всеприемлемому Отцу прослеживается очень чётко – павших воинов (пусть даже лишившихся разума «вечных воителей с бензопилой») Один встречает в Вальхалле.

В стихотворении Н.А. О'Шей (Николаевой) «На север» мотив возвращения обретает форму прямой декларации («*Встречай своих воинов, Один, – мы вернулись домой*») [О'Шей 1996: электронный ресурс]. Интересен субъект лирического повествования – это *волки* Одина: автор (филолог-германист) намеренно восстанавливает детали мифа о животных-спутниках Одина – волках Гери («Жадный») и Фреки («Прожорливый»), тем самым изменяя и обогащая образ Одина, сформировавшийся ранее в русской лирике.

Пример поэтической реконструкции образа мифологических спутников Одина возникает и в стихотворении Н.В. Некрасовой (Иллет) «Песня о Вечном Воителе», в котором упоминается *ворон* (вероятно, один из пары сопровождающих Одина воронов: либо Хугин – «Думающий», либо Мунин – «Помнящий»): «*Карканье ворона: “Рагнарёк!” / Эй, воин, седлай коня!*» [Иллет 1997: электронный ресурс]. Ворон Одина своим карканьем предвещает Рагнарёк – «рок богов», конец света, сопряжённый с его обновлением.

Следует отметить, что образ Одина на протяжении всей истории «скандинавского текста» русской поэзии (включая современные интернет-тексты,

обычно весьма вольно относящиеся к традиции) ни в одном из произведений не становился выразителем ролевого «я», то есть не подвергался автомифологизации. Можно предположить, что в данном случае поэты не желали вступать в полемику с традицией по причине того, что изображаемые в тексте события не позволяли ввести в них читателя – «простого смертного», создававшего «иллюзию соприсутствия», которая была бы алогичной в данной ситуации.

Образ Одина в рамках русского «скандинавского текста» на протяжении XVIII–XXI вв. мыслился как константа, связанная с незыблемостью мироздания, не подвергаясь трансформациям со стороны ролевых форм повествования и не меняясь извне посредством авторского мифотворчества. Возможно, это объясняется тем, что в русской культурной традиции Один со временем стал восприниматься как один из символов «высокого» искусства, что предполагало особое отношение к нему со стороны поэтов: *«Полёты строф с полётами валькирий / Пусть нам смешает бородатый Один. / И сядет рядом с греком Аполлоном, / Почтив собранье тех, кто мыслит тонко. / Пускай без нас идёт земная гонка, / Мы не спешим, жив я небесным лоном»* (Л.А. Володарский «Высокая поэзия», 2006) [6500 произведений: Современная русская поэзия 2006: электронная библиотека].

Ещё один мифологический образ, весьма востребованный в современной поэзии, – это образ Тора. Данный образ является очень узнаваемым даже в спонтанной постмодернистской контаминации мифологий. Тор входит в один ряд с богами других мифологий – античной и славянской: *«Единобо не было бога в моём дому: / Ярле, Зевсу, Тору – и никому!»* (М.Я. Бородинская «Единобо не было в моём дому...» (2006)) [6500 произведений: Современная русская поэзия 2006: электронная библиотека]; *«Хромой Вулкан разводит огонь – Тору нужен кованный молот...»* [Михалок 2011: электронный ресурс].

Образ Тора оказался связан с массовой культурой во многом благодаря тому, что скандинавский бог грома стал героем одноимённой серии комиксов компании «Marvel», а в дальнейшем – популярной киновселенной «Мстители». Современных российских текстов, в которых Тор действовал бы как полноценный субъект лирического повествования, не столь много, как в англоязычной рок-поэзии, особенно таких музыкальных направлений, как «викинг-металл» и «хеви-металл».

Тор (вместе с Локи) становится популярным персонажем литературы жанра «фанфикшн» – любительских произведений (как прозаических, так и поэтических) по мотивам событий комиксов и фильмов вселенной «Marvel». Осмысление «фанфиков» не является целью данного исследования, однако заслуживает

упоминания. В «фанфиках» (впрочем, как и в оригинальной серии комиксов) Тор частично принимает на себя функции Бальдера, постоянно терпящего козни со стороны харизматичного злодея-брата Локи.

Интересным примером обращения к образу Тора является текст Сергея Сокола (вокалиста российской рок-группы «Виконт») «Две грозы (Тор и Перун)», построенный в форме диалога скандинавского и славянского богов. Как утверждал автор, текст песни был создан по мотивам повести Марии Семёновой – писательницы, работающей в жанре «славянского фэнтези» [Песни группы «Виконт» 2009: электронный ресурс]. Впервые в истории данного образа в русской поэзии упоминается оружие, без которого немислим канонический образ Тора – боевой молот Мьёлльнир («*Верный молот бьёт по врагам*»).

В песне моделируется драматический поединок-спор богов: «– *Силу гор и небес, я несу от земли / И мне перечить не смеет никто / Бывало, горы шатались от схваток моих, / Миры дрожали до самых основ. / – Но я такой же, как ты – я – воевода богов / Моя дорога не знала преград / Я грозным криком своим, отбросил смерть и врагов / Меня не сдвинуть – ни шагу назад*» [Песни группы «Виконт» 2009: электронный ресурс]. Финал поединка оказывается весьма неожиданным, хотя и предсказуемым (благодаря существующей литературной традиции): боги объединяются, ведь «...*дело сильных / Охранять покой*», при этом стихотворение завершает прозаический отрывок, в котором боги рассказывают друг другу о своих мирах (монолог Тора повествует об Асгарде: «*Мой мир красив и суров, девять миров как гордый ветер пронизывает великое дерево*») [Песни группы «Виконт» 2009: электронный ресурс].

Образ Тора появляется и в особом разновидности современной субкультурной поэзии – лирике «неоязычников» и «неонационалистов», на факт существования которой необходимо указать для полноты понимания современного состояния «скандинавского текста». В лирике «неоязычников» и «неонационалистов» образ Тора, как правило, связывается со своеобразным пониманием «норманнской теории» и с идеями избранности и «особого пути» России (см. стихи авторов, выступающих под псевдонимами Vratislav Vinterskald, Olaf Ragnarson, Катерина Немчанинова, Сигвальд Годи).

Подробный анализ этой разновидности «скандинавского текста» мы не считаем целесообразным включать в настоящую работу, хотя не исключаем, что в будущем он может стать объектом полноценного исследовательского осмысления. Подобного рода произведения систематически появляются в сайте «Славянская культура», а также в многочисленных тематических группах социальной сети «ВКонтакте» («VALHALLA», «Валькирии в ожидании своих воинов»,

«#Трот (#Асатру, Германо-Скандинавская Традиция)», «Север в моей крови», «Викинги, бонды, инхереи – древняя Скандинавия» и пр.).

Данные тексты являются эпигонскими стилизациями под скальдическую поэзию: авторы пытаются внедрить в поэтический язык хейти (поэтические синонимы) и кеннинги (описательные поэтические выражения, образованные путём «нанизывания» нескольких существительных). При этом тематический спектр неоязыческой и неонационалистской поэзии более соответствует современности, нежели скандинавскому Средневековью: например, в сборнике «Скальдический шторм» автора, назвавшего себя «Vratislav Vinterskald» можно найти «Вису<sup>6</sup> на разгон гей-парада 27.05.12 в Москве», вису «Слава Беларуси», балладу «Игорь Старый» и тётгладрапу<sup>7</sup> «Слава Гардарики» [Славянская культура 2013: электронный ресурс].

История рецепции «скандинавского текста» в русской литературе конца XX – начала XXI века позволяет сделать обобщающие выводы о некоторых особенностях, характерных для скандинавского текста на данном этапе.

1. На рубеже XX–XXI вв. завершился «классический» период функционирования «скандинавского текста» и наступил его «субкультурный» период. Данный этап оказался связан с попытками преодоления кризиса культуры в конце XX в. через обращение к постмодернистским игровым практикам.

2. «Скандинавский текст» в этот период переносится в пространство ролевой игры, а Скандинавия трансформируется в сеттинг – особую игровую реальность, живущую по собственным законам. Образы скандинавской мифологии тесно связываются с постмодернистскими игровыми практиками и становятся важными атрибутами субкультуры «ролевиков», оказываясь способом репрезентации ролевого «я», которое органично воспринимается в контексте фэнтези-литературы и коррелирует с популярным мотивом эскапизма, «бегства из времени».

3. Особую роль на данном этапе функционирования «скандинавского текста» стали играть внелитературные факторы: социокультурные преобразования в России, рецепция фэнтези-литературы (в частности, творчества Дж.Р.Р. Толкина), возникновение новых видов досуговых практик (ролевые игры и ролевая

---

<sup>6</sup> Виса – строфа самого распространённого из стихотворных размеров скальдической поэзии дроткветт; состоит из восьми строк, образующих два четверостишия или четыре двустишия [Стеблин-Каменский 1979: 31].

<sup>7</sup> Вероятно, автор смешивает термины «тётлаг» (стихотворный размер скальдической поэзии) и «драпа» (хвалебная песнь) [Стеблин-Каменский 1979: 36].

песня как неотъемлемый компонент игры и способ саморефлексии), освоение новых способов коммуникации и развитие информационной среды, становление Интернет-поэзии.

4. «Скандинавский текст» на рубеже XX–XXI вв. оказался связан с определением личной и национальной идентичности, с поиском новых художественных форм, которые создавались при помощи возвращения к древним канонам мифа и архаического эпоса, а также творческого переосмысления наследия Серебряного века.

5. Особую роль на данном этапе функционирования «скандинавского текста» стали играть внелитературные факторы: социокультурные преобразования в России, рецепция фэнтези-литературы (в частности, творчества Дж.Р.Р. Толкина), возникновение новых видов досуговых практик (ролевые игры и ролевая песня как неотъемлемый компонент игры и способ саморефлексии), освоение новых способов коммуникации и развитие информационной среды, становление Интернет-поэзии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Скандинавская мифология в настоящее время является одним из популярных объектов анализа как в отечественных, так и в зарубежных междисциплинарных научных исследованиях. Изучение мифопоэтического аспекта «скандинавского текста» сквозь призму филологического анализа, как показало проведённое исследование, стало важным этапом осмысления значимого для русской культуры варианта локального текста.

Проделанная работа позволяет прийти к следующим **выводам**:

1. На протяжении XVIII–XXI вв. в русской литературе сформировался особый вариант «локального текста культуры» – «скандинавский текст», являющийся разновидностью «северного текста». В русской культуре скандинавский север из географического понятия превратился в явление *эстетическое*, художественное, связанное с определённым *способом мышления и образом жизни*.

«Скандинавский текст» русской литературы формировался преимущественно в рамках поэзии и был представлен в творчестве Г.Р. Державина, Е.А. Баратынского, К.Н. Батюшкова, А.Н. Майкова, А.С. Пушкина, В.Ф. Раевского, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, Н.С. Гумилёва, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, В.И. Иванова, Б.Ю. Поплавского, С.М. Городецкого, Б.Л. Пастернака, И. Северянина, И.А. Бродского, Н.В. Некрасовой, Н.А. О’Шей (Николаевой) и др.

2. «Скандинавский текст» русской литературы представляет устойчивый универсальный комплекс, связанный особым пространством (скандинавский север), системой историко-культурных аллюзий и реминисценций (славянская и античная мифология, события русской истории), устойчивых символов (образ валькирии как символ смерти и жизни; образ норны, символизирующий судьбу), образов (скальда, богов скандинавского пантеона) и мотивов (одинокости, смерти, боя, пира и пр.). В его основе находится русский вариант *скандинавского мифа*, возникшего на материале скандинавской мифологии.

3. Важнейшими признаками «скандинавского текста» являются *художественное* пространство севера, образ скальда и образы, заимствованные из скандинавской мифологии (Один, Тор, Бальдер, Локи, валькирии, норны).

4. В развитии «скандинавского текста» русской литературы прослеживаются две противоположные тенденции: ориентация на предшествующий художественный культурный опыт (диалог с традициями русского классицизма в Серебряном веке) или отталкивание от него (индивидуальное мифотворчество XX–

XXI вв.). В то же время «скандинавский текст» сам оказывал существенное воздействие на восприятие Скандинавии представителями русской культуры.

5. Художественное пространство скандинавского севера *мифологизируется* и интерпретируется как земной аналог «иного мира». В русской литературе сформировалось шесть вариантов образов-репрезентантов пространства, каждый из которых выражал определённые смыслы и был связан с особым комплексом мотивов. Репрезентантами пространства скандинавского севера также являются устойчивые образы *возлюбленной-северянки* (А. Блок, И. Северянин, Н. Гумилёв), *гордых «северян»* (В. Брюсов) и «музыки Грига» (Н. Гумилёв, И. Северянин).

6. Образ скальда в русской поэзии выражает идею творческого бессмертия, преодоления дисгармонии с настоящим и трансмиссии исторической памяти; скальд изображался как *мифотворец* и *интерпретатор мифов*. Образ скальда амбивалентен: он одновременно является и *культурным героем*, и *поэтом-воином*, вовлечённым в поток истории, создателем и разрушителем, балансирующим на границе миров жизни и смерти.

7. В истории русской литературы можно выделить *три периода* развития «скандинавского текста»: 1790–1820-е годы; 1890–1920-е годы; 1990–2010-е годы. На *первом этапе* «скандинавский текст» развивался по канонам, заданным «Песнями Оссиана», был соотнесён с мотивами *одиночества*, *уныния*, *тоски* по героическому прошлому и с определённым типом *пейзажа* (руины замков под северным небом), также на этом этапе происходит творческая переработка образов богов и героев (что происходит в лирике Г.Р. Державина). На *втором этапе* произошли качественные изменения «скандинавского текста», выразившиеся в новых идеях (поиска культурной идентичности, постижения истории, преодоление границ невозможного и выхода к новым рубежам), символах (пространство севера как амбивалентный символ жизни и смерти, начала и конца), сюжетах (широкое использование и развитие сюжетов песен Старшей Эдды: о смерти Бальдера, о Рагнарёке и гибели богов, о любви валькирии и скальда), что можно наблюдать в лирике поэтов русского модернизма: В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, Н.С. Гумилёва, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, В.И. Иванова, Б.Ю. Поплавского, С.М. Городецкого, Б.Л. Пастернака и пр. *Третий этап* связан с переживанием культурного кризиса в конце XX в. при помощи постмодернистских практик иронического осмысления «скандинавского текста»: перенесением его в поле ролевой игры как досуговой практики и осмысление в рамках поэтики культурных синтезов (в лирике Н.В. Некрасовой, Н.А. О'Шей [Николаевой], С. Сокола, С. Михалка и др.).

8. На каждом этапе развития русской литературы образы скандинавской мифологии быстро адаптировались к современности; нередко они использовались для выражения важнейших общественных идей. Образ Бальдра связывался с библейскими мотивами искупительной жертвы и победы жизни над смертью, образ Тора – с идеей избранности Руси (России) и божественного заступничества за неё, образ Одина – с идеей легитимизации поэтического дара.

9. Формирование «скандинавского текста» было тесно связано с развитием системы «нереалистических» направлений: предромантизма (Г.Р. Державин) и романтизма (Е.А. Баратынский, К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин), развивавшего и преодолевавшего идеи классицизма; «чистого искусства», создававшего точную и достоверную версию скандинавского мифа (А.Н. Майков); символизма, связавшего «скандинавский текст» с идеями переживания трансцендентного опыта (В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, А. Белый, В.И. Иванов); акмеизма, который возвёл «скандинавский текст» от фрагмента частной истории до формата осмысления судьбы нации (А.А. Ахматова, Н.С. Гумилёв, О.Э. Мандельштам, С.М. Городецкий); эгофутуризма, эстетически наполнившего «скандинавский текст» (И. Северянин), и постмодернизма, развившего «скандинавский текст» как часть досуговых и игровых практик (Н.В. Некрасова, Н.А. О'Шей [Николаева] и др.).

10. Каждый из этапов актуализации «скандинавского текста» был связан с кризисом общественного сознания, переосмыслением системы ценностей и целей культурного развития, а также вытекающим из этого изменением культурной парадигмы. «Скандинавский текст» русской лирики стал удобным способом выражения мыслей автора в кризисные эпохи и предоставлял читателю материал для философско-культурологических размышлений о комплексе важных проблем (осмысление истории, поиск культурной идентичности и пр.); в зависимости от исторического периода он трансформировался и изменял функции, актуализируя различные аспекты мифа.

11. В конце XX – начале XXI в. «скандинавский текст» продолжил своё существование в новых формах: на его развитие существенное воздействие стали оказывать внелитературные факторы: изменение социальной, политической, экономической обстановки в России, экспансия зарубежной фэнтези-литературы, формирование информационной среды и развитие Интернет-поэзии. Возросла роль интертекстуальных элементов (культурно-исторических аллюзий; имманентных цитат; элементов, заимствованных из иных мифологических систем). В этот период «скандинавский текст» соотносился с поиском националь-

ной идентичности и новых художественных форм, идеями возвращения к канонам архаического эпоса и творческим осмыслением наследия Серебряного века. «Скандинавский текст» становится неотъемлемым атрибутом субкультуры «ролевики» и органично вписывается в образ мысли *homo ludens* конца XX столетия, когда игра воспринимается как способ противостояния разрушению культуры и переходу её в состояние варварства и хаоса, отстранения от враждебной человеку действительности.

Монография не исчерпывает всех аспектов исследования «скандинавского текста». В связи с этим для полноты и объективности изучения материала, на наш взгляд, целесообразно, во-первых, более детальное исследование «скандинавского текста» в литературе русского зарубежья с непосредственным изучением «городского» текста русскоязычной литературы о Скандинавии; во-вторых, расширение эмпирической базы за счёт советской и современной мемуаристики и травелогов с целью выявления специфики функционирования «скандинавского текста» в прозе. Осталась за пределами исследования *периферия* литературного процесса Серебряного века. Перспективным представляется изучение дальнейших изменений в «скандинавском тексте», связанных с развитием массового туризма и масс-культурного «тренда на Скандинавию» (скандинавскую литературу жанра «нуар», скандинавский стиль жизни «*hygge*», скандинавский остросоциальный кинематограф и пр.). Дополнительного исследовательского осмысления заслуживает культурологический аспект «скандинавского текста»: трансформации мифологических образов в бренды, их становление в качестве атрибутов массовой культуры в таких направлениях, как «концепт-арт», «графические романы», «вселенные компьютерных игр», «фанфикшн». Нуждаются в отдельном исследовании формы функционирования «скандинавского текста» в зарубежной литературе, в частности, в литературе фэнтези и в рок-поэзии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. 404 с.
2. *Абашев В.В.* Пермский текст в русской культуре // Русская провинция: миф – текст – реальность. СПб.: Тема, 2000. С. 299–323.
3. *Абашева Д.В.* «Я здесь беседую с минувшими веками...»: историческая память в лирике Н.М. Языкова. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-zdes-beseduuy-s-minuvshimi-vekami-istoricheskaya-pamyat-v-lirike-n-m-yazykova> (дата обращения: 30.01.2018).
4. *Абашева М.П., Абашев В.В.* От героики к игре: тема дуэли в русской прозе XX–XXI вв. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-geroiki-k-igre-tema-dueli-v-russkoj-proze-hh-hhi-vv> (дата обращения: 14.01.2019).
5. *Аверинцев С.С.* Миф / Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 225.
6. *Антокольский П.Г.* Сочинения: в 2 т. М.: Цитадель, 1997. Т. 1–2. 304 с.
7. *Афанасьев А.А.* Мировое древо: избранные статьи / под ред. В.П. Кирдан. М.: Современник, 1982. 464 с.
8. *Ахматова А.А.* Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. 494 с.
9. *Багрицкий Э.Г.* Стихи и поэмы. М.: Госиздат, 1956. 336 с.
10. *Байок Дж.Л.* Исландия эпохи викингов / пер. с англ., фр. и др.-исл. И. Свердлова. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 912 с.
11. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л., 1969. 728 с.
12. *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений: в 2 т. Можайск: Терра, 1994. Т. 1–2. 704 с.
13. *Баратынский Е.А.* Мадригал. Москва: Соревнователь Просвещения и Благотворения. 1820. Ч. X. № V. С. 186.
14. *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. 482 с.
15. *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1989. 515 с.
16. *Баркова А.Л.* Толкиенистская субкультура глазами мифолога. СПб.: Хроники Дома Финарфина, 2003. 213 с.
17. *Барковская Н.В.* Поэзия «серебряного века». Екатеринбург: Урал. гос. пед. ин-т, 1999. 170 с.

18. *Барковская Н.В.* Север как «иное» пространство в русском модернизме // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 1. С. 189–206.
19. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
20. *Батюшков К.Н.* Полное собрание стихотворений. М.: Советский писатель, 1964. 353 с.
21. *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. 605 с.
22. *Батюшков К.Н.* Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 1. 719 с.
23. *Белый А.* Избранное. СПб.: Диамант, 1997. 448 с.
24. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / пер. с др.-исл. А. Корсуна; предисл. А.Я. Гуревича. М.: Художественная литература, 1975. 752 с.
25. *Бердяев Н.А.* Три юбилея (Л. Толстой, Ген. Ибсен, Н.Ф. Федоров) // Дмитриева Н.К., Моисеева А.П. Философ свободного духа (Николай Бердяев: жизнь и творчество). М.: Высшая школа, 1993. С. 132–217.
26. *Блажес В.В.* П.П. Бажов и рабочий фольклор. Свердловск: Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького, 1982. 104 с.
27. *Блинов И.И.* К вопросу о синестезии в поэзии русских поэтов-символистов // Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка». Казань: КАИ, 1979. С. 101–102.
28. *Блок А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. / под общей ред. В.Н. Орлова и др. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. Т. 1. Т. 3. 516 с.
29. *Бородицкая М.Я.* Стихотворения // Современная русская поэзия. 6500 произведений: Энциклопедическое собрание сочинений (Электронная библиотека). М.: ООО «БИЗНЕССОФТ», 2006. 1 CD-ROM. Заглавие с этикетки диска.
30. *Бреева Т.Н.* Стратегия репрезентации национального мифа в славянском фэнтези. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/strategiya-reprezentatsii-natsionalnogo-mifa-v-slavyanskom-fentezi> (дата обращения: 30.01.2019).
31. *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2002. 414 с.
32. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: в 7 т. Стихотворения. Поэмы (1892–1909) / под общ. ред. П.Г. Антокольского, А.С. Мясникова, С.С. Наровчатова, Н.С. Тихонова. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. Т. 2. 672 с.
33. *Будур Н.В.* Рун не должен резать тот, кто в них не смыслит. URL: <http://norse.ulver.com/articles/budur/index.html> (дата обращения: 30.03.2019).
34. *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1. С. 199–200.

35. *Буслаев Ф.И.* О литературе: Исследования; Статьи / сост., вступ. статья, примеч. Э. Афанасьева. М.: Художественная литература, 1990. 512 с.
36. *Ванханен Н.Ю.* Стихотворения // Современная русская поэзия. 6500 произведений: Энциклопедическое собрание сочинений (Электронная библиотека). М.: ООО «БИЗНЕССОФТ», 2006. 1 CD-ROM. Заглавие с этикетки диска.
37. *Венцлова Т.* Пространство сна: Лермонтов и Пастернак // Любовь пространства...: Поэтика места в творчестве Б. Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 241–251.
38. *Верховский Ю.Н.* Путь поэта // Н.С. Гумилев: pro et contra. 2-е изд. СПб.: РХГИ, 2000. С. 505–550.
39. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
40. *Володарский Л.А.* Стихотворения // Современная русская поэзия. 6500 произведений: Энциклопедическое собрание сочинений (Электронная библиотека). М.: ООО «БИЗНЕССОФТ», 2006. 1 CD-ROM. Заглавие с этикетки диска.
41. *Галимова Е.Ш.* Северный текст русской литературы как региональный сверхтекст // Геокультурное пространство Европейского Севера: генезис, структура, семантика: сб. науч. ст. Материалы V и VI Поморских чтений по семиотике культуры / под ред. Н.М. Терехина. Архангельск, 2011. С. 403–412.
42. *Галимова Е.Ш.* Северный текст в системе локальных (городских и региональных) сверхтекстов русской литературы // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: сб. науч. ст.: в 2 т. / редкол.: А.Г. Кутузов (пред.), Э.Ф. Шафранская (отв. ред.), С.А. Воробьев (ред.) и др. М.: Московский гуманитарный институт, 2012. С. 186–193.
43. *Ганина Н.А.* Норны: к ареальным параллелям образа // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. М.: Индрик, 2005. С. 212–227.
44. *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
45. *Гвоздецкая Н.Ю.* Валькирический миф в женских образах «Старшей Эдды» // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. М.: Индрик, 2005. С. 78–103.
46. *Гидони А.Г.* Скандинавская тема в творчестве Майкова // Север. 1972. Вып. 2. С. 115–119.

47. *Городецкий С.М.* Избранные произведения: в 2 т. Стихотворения / сост. В. Енишерлова; вступ. статья С. Машинского; коммент. В. Енишерлова, Е. Прохорова. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1–2. 479 с.
48. *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 530 с.
49. *Гульба Л.С.* Скандинавская мифология в творчестве В. Брюсова и А. Блока. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/skandinavskaya-mifologiya-v-tvorchestve-v-bryusova-i-a-bloka> (дата обращения: 15.03.2017).
50. *Гумилёв Н.С.* Собрание сочинений: в 4 т. / под ред. проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Вашингтон: Издательство книжного магазина Victor Kamkin, Inc., 1962. Т. 1. С. 38.
51. *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998. Т. 3. 396 с.
52. *Гумилёв Н.С.* Электронное собрание сочинений. Чужие стихи. URL: <https://gumilev.ru/additional/42/> (дата обращения: 11.02.2018).
53. *Гуревич А.Я.* «Эдда» и сага. М.: Наука, 1979. 192 с.
54. *Гуревич Е.А.* Из скальдической поэзии // *Studia Litterarum*. 2016. № 3–4. С. 340–356.
55. *Давыдова А.В.* Северный текст русской детской литературы: опыт типологии // *Дискуссия*. 2012. № 5 (23). С. 165–169.
56. *Дедова Л.М.* Скандинавия в лирике Н.С. Гумилева. URL: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/74431255> (дата обращения: 15.05.2017).
57. *Державин Г.Р.* Сочинения: в 9 т. / с объясн. примеч. и предисл. Я. Грота. СПб.: Изд. Имп. акад. наук: в тип. Имп. акад. наук, 1864. Т. 3. 673 с.
58. *Державин Г. Р.* Сочинения / сост., биогр. очерк и коммент. И.И. Подольской. М.: Правда, 1985. 576 с.
59. *Дзуцева Н.В.* «В зеленых глазах твоих, Скандинавия...» (Об одном иваново-вознесенском эпизоде биографии К.Д. Бальмонта) // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. тр. / Иван. гос. ун-т. Иваново*, 2014. Вып. 6. С. 140–148.
60. *Дмитриев В.А.* Реализм и художественная условность. М.: Советский писатель, 1974. 280 с.
61. *Додолев Е.Ю.* Мессии. Мифологизация религиозных вождей. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1318145> (дата обращения: 15.06.2019).

62. *Дорошевич А.* Миф в литературе XX века // Вопросы литературы. 1970. № 2. С. 122–141.
63. *Елепова М.Ю.* Рецепция оссианизма в русской поэзии первой трети XIX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/retseptsiya-ossianizma-v-russkoj-poezii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 30.01.2018).
64. *Ерхов Б.А.* Художественная литература скандинавских стран в русской печати: библиографический указатель. М.: Рудомино, 1997. 165 с.
65. *Желтова Е.Л.* Культурные мифы вокруг авиации в России первой трети XX в. // Труды «Русской антропологической школы»: Вып. 4 (Ч. 2). М., 2007. С. 163–193.
66. *Живов В.М.* Язык и культура в России XVIII века. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 591 с.
67. *Жирмунский В.М.* Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 66–83.
68. *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 4. 483 с.
69. *Замятин Д.Н.* Локальные мифы: модерн и географическое воображение // Литература Урала: история и современность. Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 8–53.
70. *Зимек Р.* Викинги: Миф и эпоха. Средневековая концепция эпохи викингов. URL: <http://norse.ulver.com/articles/simek/vikings.html> (дата обращения: 11.09.2018).
71. *Зобнин Ю.В.* Воля к балладе (Лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева) // Гумилевские чтения. СПб.: СПбГУП, 1996. С. 111–119.
72. *Зусева-Озкан В.Б.* «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилёва (статья первая) // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 129–140.
73. *Иванов В.И.* Русская поэзия XVII – XX веков // Электронная библиотека: Шедевры мировой культуры на CD. М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2004. 1 CD-ROM. Заглавие с этикетки диска.
74. *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974. 344 с.
75. *Иллет (Наталья Некрасова).* Поэзия. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/kaminzal/poets.html> (дата обращения: 11.01.2018).

76. *Казеева Е.А.* Мифологические образы в поэзии А.И. Тинякова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 73–77.
77. *Ковтун Н.В.* Социокультурный миф в современной прозе: творчество В. Личутина. М.:Флинта, 2002. 117 с.
78. *Ковтун Н.В.* Сибирский текст в прозе второй половины XX в. // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 102–111.
79. *Кондратьев А.А.* На берегах Ярыни. Рівне: Волинські обереги, 2006. 386 с.
80. *Конрад Н.И.* Проблемы современного сравнительного литературоведения // Запад и Восток: Статьи. М.: Главная редакция восточной литературы, 1966. С. 304–331.
81. Королева. История песни. URL: [https://vk.com/melnitsafan?w=wall-1634\\_36031%2Fall](https://vk.com/melnitsafan?w=wall-1634_36031%2Fall) (дата обращения: 30.03.2019).
82. *Королёва С.Ю.* Ещё раз о мифе в литературе: проблемы анализа художественного мифологизма // Славянская традиционная культура и современный мир: сб. науч. ст. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. Вып. 14. С. 205–228.
83. *Краснова Т.В.* В ладу со сказкой: Традиция фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX в. Иркутск: Иркутский гос. педагог. ин-т, 1993. 98 с.
84. *Левин Ю.Д.* Оссиан в русской литературе. Л.: Наука [Ленинградское отделение], 1980. 204 с.
85. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 1. 452 с.
86. *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.
87. *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Похвала щедрости, чаша из черепа, золотая луда... Контуры русско-варяжского культурного взаимодействия. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2018. 192 с.
88. *Лихачёв Д.С.* Культура как целостная среда // Новый мир. 1994. № 8. С. 7–28.
89. *Лихачёв Д.С.* Художественная среда литературного произведения // Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве: тезисы и аннотации симпозиума. Л.: Советский писатель, 1970. 73 с.

90. *Лихачёв Д.С., Янин В.Л.* Русский Север как памятник отечественной и мировой культуры // Коммунист. 1986. № 1. С. 115–118.
91. *Ломакова А.В.* Культурный миф в художественном творчестве Урсулы К. Ле Гуин. URL: <https://www.dissercat.com/content/kulturnyi-mif-v-khudozhestvennom-tvorchestve-ursuly-k-le-guin> (дата обращения: 15.06.2019).
92. *Лосев Л.В.* Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 98–119.
93. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учёные записки Тартуского университета (Труды по знаковым системам). Тарту, 1984. Вып. 664, № 8. С. 30–45.
94. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
95. *Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М.* Литература и мифы / Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 220–226.
96. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства. СПб.: Искусство, 1994. 414 с.
97. *Люстров М.Ю.* Русско-шведские литературные связи в XVIII веке. М.: Изд-во ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2006. 278 с.
98. *Люстров М.Ю.* «Божий гнев висит над всеми гордыми» (тема наказания в русской и шведской литературах эпохи северной войны). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bozhiy-gnev-visit-nad-vsemi-gordymi-tema-nakazaniya-v-russkoy-i-shvedskoy-literaturah-epohi-severnoy-voyny> (дата обращения: 11.03.2019).
99. *Люстров М.Ю.* Тема поражения и гибели армии в шведской и русской литературах эпохи Северной войны. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tema-porazheniya-i-gibeli-armii-v-shvedskoy-i-russkoy-literaturah-epohi-severnoy-voyny> (дата обращения: 11.03.2019).
100. *Люстров М.Ю.* Шведский перевод «Росписи китайскому государству» И. Петлина. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/shvedskiy-perevod-rospisi-kitayskomu-gosudarstvu-i-petlina> (дата обращения: 11.03.2019).
101. *Люсый А.П.* Крымский текст в русской литературе. М.: Алетейя, 2003. 320 с.
102. *Майков А.Н.* Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. 575 с.
103. *Майков А.Н.* Русская поэзия XVII–XX веков. Электронная библиотека: Шедевры мировой культуры на CD. М.: ДиректМедиа Пабблишинг, 2004. 1 CD-ROM. Заглавие с этикетки диска.

104. *Мандельштам О.Э.* Стихи. Пермь: Пермское книжное издательство, 1990. 382 с.
105. *Маркелова О.А.* Северный текст в современной отечественной рок-поэзии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/severnyy-tekst-v-sovremennoy-otechestvennoy-rok-poezii> (дата обращения: 11.02.2019).
106. *Мартынов Л.Н.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст. В.В. Дементьева, сост., подг. текста и примеч. Г.А. Суховой-Мартыновой, Л.В. Суховой, В.Г. Уткова. Л.: Сов. писатель, 1986. 786 с.
107. *Марченко Т.М.* Скандинавские мотивы в поэзии русских романтиков // Восточнославянская филология: сборник научных работ. 2003. Вып. 2. С92. С. 3–9.
108. *Матонин В.Н.* «Северность» русской культуры // Историческая и социально-образовательная мысль. 2012. № 5 (15). С. 35–36.
109. *Меднис Н.С.* Венеция в русской литературе. Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1999. 362 с.
110. *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. 175с.
111. *Мелетинский Е.М.* Исландские саги. История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького. М.: Наука, 1984. Т. 2. С. 476–478.
112. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.
113. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Азбука, 2000. 336 с.
114. *Мици З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 459: Блоковский сб. III. 1979. С. 76–121.
115. *Младшая Эдда.* URL: <http://norse.ulver.com/src/snorra/index.html> (дата обращения: 11.02.2019).
116. *Моисеева А.А.* Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX–XX веков: формирование ролевого героя нового типа: Рукопись диссертации. Пермь, 2007. 183 с.
117. *Моисеева А.А.* Мифологические герои в лирике В.Я. Брюсова (к проблеме эволюции ролевой лирики) // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин: материалы научных конференций 2003–2004 гг. / Перм. ун-т. Пермь, 2005. С. 68–70.
118. *Мифологический словарь* / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

119. *Михайлова Т.А.* От составителя // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. М.: Индрик, 2005. 336 с.
120. *Михайлова Т.А.* «Ночная кобыла»: к истокам одного образа // Палантир. 2016. Т. 7. С. 85–94.
121. *Неупокоева И.Г.* История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа / И.Г. Неупокоева. М.: Наука, 1976. 357 с.
122. *Николаева Н.А.* Тематизация презенса сильного глагола в кельтских и германских языках (кандидатская диссертация). URL: <https://istina.msu.ru/dissertations/2999392/> (дата обращения: 11.04.2019).
123. Официальная страница группы Виконт в социальной сети «ВКонтакте». URL: <https://vk.com/club9612776> (дата обращения: 30.03.2019).
124. *О'Шей Н.А.* Стихи и песни. URL: <http://www.melnitsa.net/music/pereval.html> (дата обращения: 11.02.2019).
125. *Панченко А.М.* Русская культура в канун Петровских реформ. Л.: Ленинградское отделение издательства «Наука», 1984. 205 с.
126. *Пастернак Б.Л.* Стихи. Пермь: Пермское книжное издательство, 1990. 391 с.
127. *Песни* группы «Виконт». Две грозы. URL: <https://lyricsworld.ru/Vikont/Tori-Perun-Dve-grozyi-281476.html> (дата обращения: 30.03.2019).
128. *Петров В.С.* Игорь Северянин: Россия и Эстония // «Своё» и «чужое» в культуре народов европейского Севера: материалы 4-й междунар. науч. конф. / Петрозаводский университет. Петрозаводск, 2003. С. 75–79.
129. *Пискунова С.И.* Репрезентация как тема и эстетический принцип М. де Сервантеса. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-kak-tema-i-esteticheskiy-printsip-tvorchestva-m-de-servantesa> (дата обращения: 15.03.2019).
130. *Потебня А.А.* Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
131. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
132. *Приказчикова Е.Е.* Культурные мифы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX вв. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. 525 с.
133. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. 515 с.
134. *Раудар М.Н.* Образы Севера и Скандинавии в лирике В. Брюсова // Скандинавский сборник. Таллинн: Ээсти Раамат, 1988. Вып. 31. С. 146–167.
135. *Рамиэль.* Песнь Норны. URL: <http://mumburum.com/lyrics/7419879.html> (дата обращения: 15.03.2019).

136. *Раскина Е.Ю.* Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилёва. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2009. 200 с.
137. *Раскина Е.Ю.* Поэтическая география Н.С. Гумилева. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2006. 164 с.
138. *Рубанец О.Б.* Скандинавская мифология в современной английской и американской литературе жанра фэнтези. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skandinavskaya-mifologiya-v-sovremennoy-angliyskoy-i-amerikan-skoj-literature-zhanra-fentezi> (дата обращения: 15.03.2019).
139. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. 381 с.
140. *Рукомойникова В.П.* Виртуальный фольклор: за и против / В.П. Рукомойникова. Йошкар-Ола: РИО МарГУ, 2004. С. 24.
141. *Самарин Р.М.* Поэзия скальдов // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1984. Т. 2. С. 486–490.
142. *Сафонова О.С.* Образ мифологического дракона в творчестве Дж. Р.Р. Толкина. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-mifologicheskogo-drakona-v-tvorchestve-dzh-r-r-tolkina> (дата обращения: 15.03.2019).
143. *Сванидзе А.А.* Викинги – люди саги: жизнь и нравы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 800 с.
144. *Северный* текст как логосная форма бытия Русского Севера: монография: в 2 т. / сост., отв. ред. Е.Ш. Галимова, А.Г. Лошаков. Архангельск: ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. Т. 1. 410 с.
145. *Северянин И.* Тост безответный. Стихотворения, поэмы, проза. М.: Республика, 1999. 543 с.
146. *Сельвинский И.Л.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978. 680 с.
147. *Семёнова М.В.* Хромой кузнец. М.: Азбука, 2016. 448 с.
148. *Середина А.О.* «Москва» как идеальный топос в художественной прозе Ап. Григорьева // Научный диалог. 2017. № 11. С. 264–284.
149. *Скади.* Интерпретация. URL: <http://www.skady.narod.ru/text/int.html> (дата обращения: 17.06.2018).
150. *Соболева О.В.* Венецианский текст в современной русской литературе. М.: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 176 с.
151. *Созина Е.К.* Север в литературе путешествий начала XX века // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы. Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 2016. С. 151–182.

152. Славянская культура. Сборник стихов «Скальдический шторм». URL: <http://slavyanskaya-kultura.ru/literature/poetry/sbornik-stihov-skalidicheskii-shtorm.html> (дата обращения: 30.03.2019).
153. *Смирницкая О.А.* О поэзии скальдов в «Круге Земном» и её переводе на русский язык // Круг Земной. М.: Наука, 1980. С. 597–612. (Литературные памятники).
154. *Смирницкая О.А.* Поэтика и лингвистика скальдов // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1982. № 2. С. 34–42.
155. *Смирницкая О.А.* Скальдические отдельные висы // Малые формы фольклора: сб. памяти Г.Л. Пермякова. М., 1995. С. 283–298.
156. *Смирницкая О.А.* Софья Свириденко и её «Эдда» // Древнейшие государства Восточной Европы, 1999. Восточная и Северная Европа в средневековье. М.: РАН, 2001. С. 281–298.
157. *Смирницкая О.А.* Цветообозначения в «Эдде» в освещении исторической поэтики: *gaudr* и *fölr* // Скандинавские языки. Диахрония и синхрония / РГГУ. М., 2001. С. 215–233.
158. *Смирницкая О.А.* О многозначности эпического текста (комментарий к строфам «Гренландской Песни об Атли» // Слово в перспективе литературной эволюции. К 100-летию М.И. Стеблин-Каменского. М.: Языки славянских культур, 2004. С. 203–228.
159. *Смирницкая О.А.* Древнегерманская поэзия. Каноны и толкования. М.: Языки славянских культур, 2005. 176 с.
160. *Старшая Эдда* / вступ. ст. А. Гуревича. М.: Художественная литература, 1975. 752 с.
161. *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л.: Наука, 1976. 104 с.
162. *Стеблин-Каменский М.И.* Древнескандинавская литература. М.: Наука, 1987. 246 с.
163. *Стеблин-Каменский М.И.* Культура Исландии. Л.: Наука, 1967. 182 с.
164. *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия. Л.: Наука, 1979. 183 с.
165. *Сурова О.Ю.* Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. С. 221–291.
166. *Теребихин Н.М.* Метафизика Севера. Архангельск: Поморский университет, 2004. 272 с.
167. *Терин В.П.* Электронное мифотворчество для всех (мозаичная информация, мифологическая действительность и наше сознание) // Мир психологии, 2003. № 3 (35). 278 с.

168. *Тикки Шельен*. Стихи. URL: <http://gettune.net/?a=music&q=%D2%E8%EA%EA%E8+%D8%E5%EB%FC%E5%ED+Rowan+Tower> (дата обращения: 15.06.2018).
169. *Тименчик Р.Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 830: Труды по знаковым системам. 1987. № 21. С. 135–143.
170. *Тиняков А.И.* Стихотворения. Изд. 2-е с испр. и доп. Томск; М.: Водолей, 2002. 416 с.
171. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Флинта, 2002. 336 с.
172. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 18. 616 с.
173. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. 624 с.
174. *Туманова О.С.* «Песня валькирий»: вчера и сегодня // Филолог: Интернет-журнал. 2010. № 13.
175. *Туманова О.С.* Значение слова «валькирия» в представлении современной молодёжи // Материалы Четырнадцатой межвуз. конф. студентов-филологов. СПб.: Изд-во филологического факультета СПбГУ, 2011. С. 35–36.
176. *Туманова О.С.* Образы валькирии и скальда в субкультурной Интернет-лирике // Кормановские чтения – 10: ст. и материалы науч. конф. (апрель, 2011) / Удмуртский государственный университет. Ижевск, 2011. С. 280–285.
177. *Туманова О.С.* Образы скандинавской мифологии в русской поэзии: попытка исторического среза // Актуальные проблемы филологии: материалы конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2012. С. 185–202.
178. *Туманова О.С.* Контаминация славянской и скандинавской мифологии в русской лирике XX века // Филологические проекции Большого Урала: материалы регион. студ. науч. конф. (28–30 ноября 2012 г.) / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2013. С. 79–83.
179. *Туманова О.С.* Образы «хозяек судьбы» в лирике Серебряного века // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи: материалы всерос. науч. студ. конф. (8 апреля 2013 г.) / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2013. С. 266–275.
180. *Туманова О.С.* Мифологический образ Севера в лирике Серебряного века (на материале творчества Игоря Северянина) // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи: материалы II Всерос. (с междунар. участием) науч.

- конф. (г. Пермь, 15 апреля 2014 г.) / отв. ред. Н.В. Соловьева, И.И. Русина; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. С. 319–323.
181. *Туманова О.С.* Образ «последней битвы» в русской ролевой лирике XIX–XXI веков // Молодая филология 2017. Язык и литература: актуальные исследования: сб. ст. по материалам ежегод. науч. конф. (г. Пермь, 25–26 апреля 2017 г.) / Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т. Пермь, 2017. С. 139–142.
182. *Туманова О.С.* «Но дерзкого в Валгалле ты найдёшь...»: к вопросу о видении Скандинавии в русской поэзии конца XVIII – первой четверти XIX вв. // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи: материалы V Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. (г. Пермь, 10 апреля 2017 г.). Пермь, 2017. С. 346–352.
183. *Туманова О.С.* Образ скандинавского севера в русской лирике 1890–1910 гг. // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9. Вып. 3. С. 132–139.
184. *Туманова О.С.* «Скандинавский диптих» А.Н. Майкова (поэмы «Бальдур» и «Брингильда»): диалог со «Старшей Эддой» // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи: материалы V Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. (г. Пермь, 10 апреля 2018 г.). Пермь, 2018. С. 268–272.
185. *Туманова О.С.* Образы «Старшей Эдды» в поэмах А.Н. Майкова «Бальдур» и «Брингильда» // Казанская наука. Филологические науки – Литературоведение. 2018. № 6. С. 34–36.
186. *Туманова О.С.* Этапы и варианты становления образа скальда в русской лирике // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. Вып. 3. С. 162–170.
187. *Туманова О.С.* «Скандинавский диптих» А.Н. Майкова (поэмы «Бальдур» и «Брингильда»): диалог со «Старшей Эддой» // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи: материалы V Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. (г. Пермь, 10 апреля 2018 г.). Пермь, 2018. С. 268–272.
188. *Тютчев Ф.И.* Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. М.: Классика, 2002. Т. 2. 547 с.
189. *Успенский Ф.Б.* Последний каламбур Снорри? (Заметки на полях «Саги о Стурлунгах» // Атлантика. Записки по исторической поэтике Вып. XI: К 75-летию О.А. Смирницкой. М.: Издательство Московского университета, 2013. С. 169–189.
190. *Успенский Ф.Б.* Смерть Сигурда: К вопросу о восприятии эддических сюжетов в Исландии XIII–XIV вв. // Ретроспективная информация источников: образы и реальность. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2013. С. 54–62.

191. *Успенский Ф.Б.* Люди, тексты и вещи: Из истории культуры средневековой Скандинавии. М.: Форум, Неолит, 2015. 256 с.
192. *Успенский Ф.Б., Литвина А.Ф.* Чужак, заяц и наглец: Речевые характеристики персонажей в исландских сагах // *Атлантика: Записки по исторической поэтике.* Юбилейный выпуск к 80-летию О.А. Смирницкой. 2018. № 15. С. 183–197.
193. *Фарыно Е.* Мифопоэтичность пастернаковских локусов: как туда попадают и как оттуда выбираются // *Любовь пространства...: Поэтика места в творчестве Б. Пастернака.* М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 105–110.
194. *Федосеева Т.В.* О предромантическом характере исторического мышления в русской литературе XVIII и XIX веков. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-predromanticheskom-haraktere-istoricheskogo-myshleniya-v-russkoy-literature-rubezha-xviii-i-xix-vekov> (дата обращения: 30.01.2018).
195. *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
196. *Фридендер Г.М.* Пушкин. Достоевский. «Серебряный век»: статьи о Пушкине, о творчестве Достоевского, очерки о русских писателях конца XIX и XX века. СПб.: Наука–СПб., 1995. 523 с.
197. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
198. *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Статьи по истории культуры / пер. с гол. Д.В. Сильвестрова. М.: Прогресс. Традиция, 1997. 416 с.
199. *Хоруженко Т.И.* Жанровая модель фэнтези: мифологический аспект проблемы. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2014. 296 с.
200. *Цивьян Т.В.* Кассандра, Дидона, Федра. Античные зеркала Ахматовой // *Литературное обозрение.* 1989. № 5. С. 29–33.
201. *Чевтаев А.А.* Стихотворение Н. Гумилева «Поединок»: ценностно-смысловой статус героя в поэтическом нарративе // *Известия ПГПУ им. В.Г. Беллинского.* 2012. № 27. С. 425–430.
202. *Черевко А.Н., Осмачко Н.В.* Феномен досуговых игровых практик юношества современной России // *Социосфера.* 2010. № 2. С. 60–63.
203. *Чёрный С.* Стихотворения / сост. и вступ. ст. Ф. Кривина. М.: Художественная литература, 1991. 414 с.
204. *Чёрная Л.В.* Скандинавская женщина эпохи викингов. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skandinavskaya-zhenschina-epohi-vikingov> (дата обращения: 17.06.2018).

205. *Шарыпкин Д.М.* Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. 323 с.
206. *Шиппи Т.А.* Дорога в Средиземье / пер. с англ. М. Каменкович. М.: Лимбус Пресс, 2003. 433 с.
207. *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. 503 с.
208. *Элиаде М.* Аспекты мифа. / пер. с франц. В. Большакова. М.: Академический проект, 2000. 222 с.
209. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
210. *Baden J.* Populäre Mythen. Darstellung und Vermittlung nordischer Mythologie um 1900. Heidelberg 2017. 323 s.
211. *Bragg L.* Oedipus Borealis: The Aberrant Body in Old Icelandic Myth and Saga. Madison: Fairleigh Dickinson Univ Press, 2004. 302 p.
212. *Clunies Ross M.* The Cambridge Introduction to the Old-Norse Icelandic Saga. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 167 p.
213. *Dusse D.* The Eddic Myth between Academic und Religious Interpretations // Nordic Ideology between Religion and Scholarship / Hg. H. Junginger, A. Åkerlund. Frankfurt etc., 2013. P. 73–86. (Civilization and History, 24).
214. *Heesch F.* Nordisch – germanisch – deutsch? Zur Mythenrezeption im Heavy Metal // Typisch deutsch. (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land / Hg. D. Helms, T. Phleps. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 127–141 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 41).
215. *Kommentar zu den Liedern der Edda* / K. See, B. La Farge, K. Schulz, E. Picard, I. Priebe, W. Gerhold, D. Dusse, M. Teichert, S. Horst. Frankfurt: Winter Verlag, 2019. 1724 s.
216. *Liamin S.* Mythen der Edda in der deutschen Dichtung. Gerstenberg – Klopstock – Günderrode. Heine. Heidelberg, 2017. 383 s.
217. *McTurk R.* A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007. 584 p.
218. *Timme S.* Die Edda 1943. Bild – Text – Gestaltung. Heidelberg, 2016. 218 s.

*Научное издание*

**Туманова Ольга Сергеевна**

**«Скандинавский текст» русской литературы XVIII–XXI веков:  
опыт филологического анализа**

Монография

Издается в авторской редакции  
Компьютерная верстка: *О. С. Туманова*

---

Объем данных 2,02 Мб  
Подписано к использованию 04.06.2024

---

Размещено в открытом доступе  
на сайте [www.psu.ru](http://www.psu.ru)  
в разделе НАУКА / Электронные публикации  
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS

Управление издательской деятельности  
Пермского государственного  
национального исследовательского университета  
614068, г. Пермь, ул. Букирева, 15