



# ЛИНГВИСТИКА ТЕКСТА

УДК: 81'37:26:821.113.3-21"13"  
DOI: 10.22363/2313-2299-2018-9-3-505-535

## МЕТАФОРА ФОРМЫ В «ЛИЛИИ» (архитектоника исландской христианской драпы XIV века)

Н.Л. Огуречникова

Российский университет дружбы народов  
Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

*Целью* исследования является описание техники работы автора «Лилии»; рассмотрение указанного вопроса требует внимания к следующим аспектам драпы: 1) ее архитектонике, то есть соотношению формы и содержания, включая топику, символику и сюжетные линии; 2) языковым средствам и формам речи, представленным в тексте, а также 3) взаимодействию языка и стиха в «Лилии». Первый из трех указанных аспектов исследования является предметом настоящей статьи, внимание уделяется значимости текста для скальдической поэтики и словесной культуры Исландии.

*Материал и методы.* В первом разделе рассмотрены основные сохранившиеся рукописи «Лилии», показано место «Лилии» в культуре Исландии; упоминания «Лилии» в собраниях исландского фольклора способствуют пониманию значимости текста. Второй раздел посвящен анализу техники работы автора, взаимодействию текста со средневековой латинской литературой и словесной культурой средневековой Исландии. Исследование проводится на материале издания [8] и существующих русскоязычных переводов средневековой латинской литературы, анализ которых позволяет установить литературные топосы и соответствующие им архетипы средневекового религиозного сознания, отраженные в «Лилии». В третьем разделе рассматривается смысл названия и символика чисел в тексте. В четвертом разделе обсуждается способ бытования текста и вопрос об авторстве.

*Результаты.* Выявленные параллели между «Лилией» и средневековыми латинскими текстами, приведенные в статье, говорят о том, что в плане содержания текст соответствует нескольким архетипам средневекового исландского и европейского христианского сознания. Спецификой текста является метафора формы; словосочетание использовано для обозначения совокупности семантических процессов, связанных с переносом скальдической формы в сферу средневековой христианской культуры, полностью традиционной. Метафора формы трактуется в статье как закономерное следствие основного завоевания скальдов — «отчуждения» формы и превращения ее в художественный прием [5], что является предпосылкой для универсализации скальдической поэзии в плане содержания.

*Заключение.* «Лилия» классифицирована в работе как текст, в котором ярко проявляется семантико-функциональный потенциал скальдической формы, и в целом текст соответствует скальдическому канону. Высказана гипотеза, согласно которой автор текста, работая с традиционным содержанием, не осознавал свое индивидуальное усилие как авторство; при создании текста он, по всей вероятности, следовал принципам передачи информации в устной традиции Исландии.

**Ключевые слова:** драпа, стев, метафора формы, христианская культура, латинская литература, архетип, топос, устная традиция, авторство, Исландия

Кровь норманнских викингов недаром течет в жилах  
Иоахима: будет и он завоевателем всемирным,  
но уже не морей и земель, а духа.

*Дмитрий Мережковский*

For a good reason the blood of norman vikings flows  
in the veins of Jóakim: he will be a great conqueror;  
neither lands nor seas will he conquer, but the spirit of all ages.

*Dmitrij Merezhkovskij*

## ВВЕДЕНИЕ. ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ РАБОТЫ

Классифицируя «Лилию» как скальдическую драпу, исследователи не всегда уверены в правомерности такой классификации [1. С. 48; 2]. Основанием для сомнений, как правило, являются слова скальда о том, что ему тесно в скальдическом каноне и он отказывается от темных слов скальдического языка. Исследования, посвященные скальдической поэтике, рассматривают «Лилию» как произведение периферийное, а упоминания текста в историях исландской литературы и средневековой поэтики приближаются к эпиграфам скальдической поэзии. Как правило, отмечается разрушение скальдического канона, стих более свободный по сравнению с жестко регламентированным дротткветтом, отсутствие кеннингов и переплетений предложений, типичных для скальдических форм. «Драпа Эйстейна „Лилия“ — это закат скальдической традиции. История освоения поэзией скальдов нетрадиционного для нее материала завершена, взорванная новым содержанием скальдическая форма полностью уничтожена. Провозглашен девиз нового стиля — ясность и простота: Бог есть свет. Забыт наказ Снорри Стурлусона, призывавшего в „Младшей Эдде“ скальдов хранить искусство кеннингов» [3. С. 677].

Между тем исландцы помнят и любят «Лилию», и несмотря на то, что самая ранняя рукопись драпы датируется XIV в., текст не забыт по сей день. «Лилия», без сомнения, далека от сферы скальдического небытия, в которой нет ничего, кроме отсутствия, а апофатическая трактовка по условию не может охарактеризовать что-либо положительным образом; «открытие предмета в качестве апофатического есть тем самым его „закрытие“» [4. С. 227].

В «Лилии», действительно, нет места кеннингам и переплетению предложений, характерному для скальдического синтаксиса, однако язык драпы, включая кеннинги и синтаксис, — это не единственный аспект скальдической поэзии. Имеет значение и стих как метод работы с языком. «Версификаторское мастерство скальда связывалось по преимуществу с хендингами» [5. С. 34], и в этом аспекте «Лилия» не нарушает скальдического канона.

Именно форма песни, и не только структура драпы, продуманная и символическая в «Лилии», но и скальдическое стихосложение (в основном — хрюнхент), требующее постоянного внимания к просодике и фономорфологии слова, служит ответом на упрек во враждебности текста по отношению к скальдическому канону и советам Снорри Стурлусона. В аспекте стихосложения, которым отчасти

определяются и возможности поэтической формы, «Лилия» соответствует представлениям Снорри уже потому, что хрюнхент включен Снорри в перечень размеров [6. С. 27—28]. Несколько забегаая вперед, отметим, что поэтические усилия автора «Лилии» были связаны преимущественно с формой, и с этой точки зрения характер работы автора «Лилии» не отличался от характера работы исландских скальдов (мы не говорим здесь об особых текстах, таких, например, как лирические стихи Эгиля; в этой связи см. [5. С. 49—54; 7]).

Чем объясняется невероятная жизнеспособность «Лилии»? Какова структура текста и как работал его автор? Каков способ бытования текста? Как следует классифицировать этот текст, каков его тип и место в научных классификациях? Дальнейшее повествование посвящено месту «Лилии» в словесной культуре Исландии; архитектоника «Лилии» рассматривается нами в связи со способом бытования текста и его отношением к традиции; частным аспектом этого вопроса является авторство. Мы не обращались к рукописям «Лилии», и анализ текста, результаты которого представлены в статье, опирается на издание [8], в основе которого лежит рукопись «Лилии» *Holm perg 1 fol Bergsbók*.

### 1. «ЛИЛИЯ» И СЛОВЕСНАЯ КУЛЬТУРА ИСЛАНДИИ

Сто вис (800 стихов) «Лилии», по-видимому, записаны монахом, в жилах которого текла кровь викингов. Вопрос об авторе текста остается предметом научных дебатов [8—13]. В самой древней и самой полной из сохранившихся рукописей *Holm perg 1 fol Bergsbók* (Bb), датируемой XIV—XV вв., информация об авторе отсутствует; писец, комментировавший рукопись, снабдил текст лишь следующей надписью, ничего, впрочем, не проясняющей: *Dette Er Itt Merckeligt Rim, och kaldis denn Lilliae* («Этот стихотворный текст заслуживает внимания, он называется „Лилия“») [14; 8. С. 554]. Имя автора появляется на полях более поздней рукописи AM 622 4°, датируемой второй половиной XVI в.: *Hier hefur Liliu brodur Eysteins* «Здесь начинается „Лилия“ брата Эйстейна». Имя автора отсутствует в двух важных изданиях «Лилии», в сборнике исландской поэзии Гвюдбранда Торлаукссона (*Visnabók*. 1612), где текст под редакцией Арнгрима Йоунссона назван „*Pad gamla Liliu Kuæd*“ («Древняя песнь „Лилия“»); нет имени автора и в сборнике исландской поэзии Паутла Хатлссона 1656 г., где текст назван „*Eet Gammelt Isslandske Rim*“ («Древнеисландское стихотворение»). В рукописях XVII—XVIII вв. автор «Лилии» указан как *Eysteinn* (информация о надписях в рукописях приведена в соответствии с изданием [8]). На данный момент текст считается анонимным; исследователи, упоминая автора текста, называют его «автором „Лилии“».

Издания «Лилии», включая издание, подготовленное Мартином Чейзом в рамках проекта *Scaldic Poetry* [8], опираются на рукопись Bb, учитывая по мере надобности содержание более поздних списков. Текст датируется первой половиной XIV в. по следующим причинам: язык «Лилии» отражает изменения, завершившиеся к началу XIV в. [1. С. 228], кроме того, «Лилия» перекликается с «Драпой о (епископе) Гудмунде» (*Gudmundardrápa*), датировка которой не вызывает сомнений, драпа датируется 1345 г.

Ханс Шотман [13] и Вестейн Оуласон [1] утверждают, что оригинальным является текст «Лилии», заимствующим текстом является «Драпа о Гудмунде», и, вероятно, «Лилия» была записана до 1345 г. Учитывая данные языка, исследователи полагают, что запись «Лилии» приходится на первую половину XIV в. (период между 1300 г. и 1345 г.).

Яркий, самобытный и очень красивый текст, написанный большим мастером слова, покорила красотой исландцев: *Öll skálld villdu Lilju kveðit hafa* «Все скальды хотели бы сказать „Лилию“» Это изречение, процитированное в 1774 г. епископом Финнуром Йоунссоном, повторяет каждый, кто обращается к «Лилии» [15], цит. по [8. С. 561]. Фраза свидетельствует о бытовании текста в традиции в течение долгого времени (ср. [9. С. 11]).

Исландский фольклор хранит память о том, что «Лилия» понравилась исландцам, они навсегда запомнили текст и размер песни (*Liljulag*). В собрании Йоуна Ауртнасона есть один рассказ, записанный Паутлом Оулафссоном; судя по содержанию рассказа, в XIX в. знание «Лилии» было весьма желательным, и исландцы считали текст надежной защитой от злых духов.

- (1) *Ýms kvæði eru talin óbrigðul vörn gegn draugagangi og ásóknum illra anda og skal hér greina tvö dæmi til þess. Sagt er að Lilja hafi kraft til að stökkva óhreinum öndum burtu og er það til marks að gömul kerling var einhver tíma á bæ sem kunni Lilju og kvað hana í hverju rökkri. En fólkið gjörði gabb að þessu og lærði ekkert af kvæðinu. Þegar kerling var dáin gjörðist mjög reimt á bænum; var þá stundum sagt með dimmum róm: „kveðið þið nú Lilju“. En það gat enginn og lagðist bærinn svo í eyði [16. I. С. 307].*

«Разные песнопения считаются надежной защитой от приведений и злых духов, и здесь нужно рассказать две истории, которые служат тому подтверждением. Рассказывают, что „Лилия“ способна была прогонять злых духов, и об этом есть вот такая история. Однажды жила-была старуха, которая знала „Лилию“ и всегда читала ее, когда спускались сумерки. Как только старуха умерла, дом наполнился приведениями, и тогда прозвучали такие слова, сказанные низким голосом: „Скажите *Лилию!*“. Этого никто не смог сделать, и приведения разорили дом».

Рассказ был впервые записан Скули Гисласоном (1771—1839), священником, жившим в селении Брейдабоульстадир (*Breiðabólstaðir*), на юго-западе Исландии, к юго-востоку от Рейкьявика, неподалеку от бухты Эльфюс. Скули записал рассказ со слов Паутла Оулафссона (1825—1888), человека из селения Брусастадир (*Brúsastaðir*), что неподалеку от Полей Тинга (*Þingvellir*) [17. I. С. 274; 18. С. 85], и рукопись Скули Гисласона попала в собрание Йоуна Ауртнасона [17. I. С. 679].

Черт, как будто бы, тоже знал «Лилию», и размер песни его беспокоил, подталкивая к творчеству. Вот как об этом сказано у Йоуна Ауртнасона:

- (2) *Sagt er að kölski hafði fyrst upp fundið Liljulag og sé þessi vísa fyrst undir því orkt af honum: Vinduteininn fyrðar fundu / fór þú grein af vinduteini; / vinduteinn lét aldrei undan, / einatt hvein í vinduteini [16: IV, 48].*

«Рассказывают, что как только черт узнал о размере „Лилии“, он сказал такую вису: „Люди придумали мотовило / это стихотворный отрывок про мотовило, /

мотовило ничто не остановит, / всегда шумит мотовило“. Виса черта бестолкова и неказиста; примечательно, тем не менее, что в этой висе соблюдены все формальные признаки хрюнхента (*hrynjandi háttir* „любящийся размер“) [6. С. 27]), запомнившегося исландскому народу как *Liljulag*, размер «Лилии».

Любопытно, что хрюнхентом выполнен рассказ о мотовиле (палке, на которую наматывается нить, собираясь в клубок), олицетворяющем неумную энергию вращения, с которой невозможно совладать.

В исландском фольклоре история с чертом и его висой в хрюнхенте принимает разные формы и обрастает разными подробностями, включая попытку ответить на вопрос о том, зачем бы «Лилия» могла понадобиться черту [19. С. 98—100, 394].

Строфы «Лилии» воспроизводятся до сих пор. «Эпитафия» Сверрира Гвюдйоунссона [20], посвященная средневековой Исландии, записана в 2012 г. в Исландии, в церкви Скаульхольта, неподалеку от вулкана Хекла. Восемь разделов «Эпитафии» соответствуют световому дню. Одна и та же строфа «Лилии» звучит в эпитафии на рассвете и на закате, открывая и завершая драму. Канон, заданный автором «Лилии», не забыт и не нарушен, при том, что со времени создания текста прошло более 700 лет.

Скальдическая драпа, как будто бы периферийная, проходит сквозь пространство и время. Исландские монахи слышат «Лилию» во чреве матери, издания текста разыскивают в анналах библиотек, слово «Лилии» живет на устах и в записях. Жизнеспособность «Лилии» удивительна, но не случайна, ведь молитва, обращенная к Богу с просьбой о слове живом и животворящем (*lifleg orð, ft.*), была искренней и сильной. Жизнеспособность «Лилии» является следствием ее невероятной притягательности, это текст повышенной значимости из числа тех уникальных текстов искусства, о которых писал Ю.М. Лотман [21. С. 36], момент динамики в словесной культуре Исландии.

## 2. АРХИТЕКТОНИКА «ЛИЛИИ»

Говоря о «Лилии», исследователи пользуются термином «драпа», что справедливо не только в отношении условно отчуждаемой формы, но и в отношении поэтики песни. Начнем, однако, с формы.

Драпа — это торжественная скальдическая хвалебная песнь, представляющая собой цикл вис со стевом (канонизированным повтором), разбивающим драпу на несколько частей: начальную (*upphaf*), среднюю, отмеченную стевом (*steffabálkur*), и заключительную (*slæmur*). «Драпа начинается с просьбы скальда выслушать сочиненные им стихи. Затем следует перечисление подвигов прославляемого, восхваляются его храбрость и щедрость. Заключение драпы может содержать просьбу скальда о награде за его произведение» [22. С. 110]. Стев не только отмечает начало и окончание средней части, но и делит ее на равные сегменты, каждый из которых называется *steffamél* (промежуток между стевами). Стев позволяет отличить драпу не только от флокка, хвалебной песни, требовавшей меньшего

мастерства, но и от хвалебных песней других культур. Основной функцией стева является «внесение симметрии в общую композицию песни» [3. С. 366], что отличает стев как от эпического рефрена-лейтмотива (термин Э.М. Мелетинского [23. С. 24]), так и от повторов иного рода, включая припев. Как правило, содержание стева не отличалось от содержания хвалебной драпы и сводилось к восхвалению адресата, но важно, что стев связан преимущественно с формой драпы, а не с ее содержанием. «Драпа вообще не существовала вне того исполненного строгой симметрии узора, ответственность за создание которого была целиком и полностью возложена на стев. При этом существенно, что и самое стремление к симметрии, воплотившееся в архитектонике хвалебной песни, отражало не только представление о красоте и совершенстве поэтической композиции, но и неотделимую от него веру в ее магическую действенность: недаром симметрия — частый элемент рунических формул» [3. С. 377].

Стевы являются важным компонентом в архитектонике «Лилии». В «Лилии» два стева, которые делят песнь на четыре части: вступление (висы 1—25), раздел со стевами и (заключение, висы 76—100), при этом средняя часть (раздел со стевами, висы 26—75) разделена двумя разными стевами на две равных части. Первым стевом отмечены висы 26—50 (и на левом поле листа 114 rþ рукописи Bb начало раздела с первым стевом отмечено крестом и квадратом [8. С. 592]); вторым стевом отмечены висы 51—75, это раздел со вторым стевом. Таким образом, стевы превращают «Лилию» в образец симметрии, которая соответствует логике повествования.

Композиция первой части драпы такова: скальдическое вступление (висы 1—5); сотворение мира (висы 6—10), сотворение человека и его грехопадение (висы 11—20); решение Творца спасти мир (висы 21—22); виса 23 — апострофа к языку; виса 24 — обращение Творца к Гавриилу с просьбой лететь к Марии; виса 25 — славословие Марии.

Первая часть отрабатывает два известных и переходящих друг в друга топоса (или «места» (*loci*)) средневековой христианской культуры «вся природа Господа хвалит» и «неизреченность красоты Творения». Корни этих топосов уходят в Писание, они связаны с натурфилософией и отрабатываются во многих текстах, в особенности в шестодневах (о жанре см. [24. IV. С. 384]). Сюжетная линия вступления — это история сотворения мира (висы 6—10), за которой следует история сотворения человека и его грехопадения (висы 11—20), при этом средневековая натурфилософия напоминает о себе не только в повествовании о сотворении мира, но и в истории грехопадения человечества (висы 10; 20). Виса 10:

- (3) *Dagarnir sex að vísu vuxu /veltiligir um sjávarbelti, / áðr en feingi alla þrýði / jörð og loft, það er drottinn gjörði: / pressað vatn í himininn hvassa, / hjörn og eld sem merkistjörnur, / hagl og dýr sem fiska og fugla, / fagran plóg sem aldinskóga.*

«Дни прирастали, и вшестером / пояс морской они огибали, / время пришло, когда пышным нарядом / землю и небо украсил Господь: / водой, спрессованной в ветреном небе, / огнем и снегом, и светом планет, / дождем и градом, и зверем, и птицей, / вспаханным полем и садом фруктовым».

Описание красоты природы (виса 10) сменяется описанием ее пагубы и страдания человека. Виса 20:

- (4) *Remman brast af rót í kvistu / ran þá glæpr af hverjum til annars; / leið svá heimr um langan tíma / lífs andvani en fullr af grandí. / Liettir hvorki ugg nie ótta, / eftir mest en þó er að lesti; / opið helvíti búid með bölví / bauð sig fram við hvers manns dauða.*

«Горечь пошла от корня к ветвям, / и преступления преумножались, / так мир существует долгое время, / жизни лишенный, он боли исполнен; / не утихают в нем страх и боязнь, / но самое худшее будет в конце: / адова пропасть и злоключения / на смертном одре ждут каждого мужа».

Драпа открывается славословием Троице:

- (5) *Almáttigr guð allra stietta, / yfirbjóðandi eingla og þjóða, / ei þurfandi staða nie stunda, / staði haldandi í kyrleiks valdi, / senn verandi úti og inni, / uppi og niðri og þar í miðju, / lof sie þier um aldr og æfi / eining sönn í þrennum greinum.*

«Всемогущий Бог всех иерархий, / верховный правитель ангелов и народов, / нужды не имеющий в месте и времени, / удерживающий земли во власти покоя, / все пронизано Тобой внутри и снаружи, / сверху и снизу, и в самом центре, / вечная слава во веки веков / Тебе, воистину сущему в трех ипостасях!».

Эта же виса завершает драпу (виса 1 и 100).

Комментируя вису, исследователи указывают на то, что ее прообразом выступает «Гимн Троице» Хильдеберта Лаварденского (1056—1133) [25. С. 238; 13. С. 195].

Мысль об имманентности и трансцендентности Троицы представляет собой «общее место» в религиозной поэзии XI—XII вв., и Хильдеберт Лаварденский не был единственным или тем более первым клириком, писавшим о Троице. Вот, например, как пишет о Троице Герман Расслабленный (1013—1054), разбитый параличом и неспособный к движению монах обители Рейхенау, в «Секвенции о Святейшей Троице»: «Троичной Единости, / единосущной Божественности, / Хвала многовидная Владыке, / что в безначальном / самотождестве покоится, / как Вечность, / Иатриилу дивному / и Слову, / собезначальной / Отчей Мудрости зиждительной, / от века / просиявшей Истине; / ... / Истинная и благая / Вечность, / вечная же и благая / Истина, / истинная и вечная Благость!» [26. С. 188—190].

Представление о трансцендентности, имманентности и единосущности Троицы дает о себе знать и позже, в религиозной поэзии XII в., Герману и Хильдеберту вторит, в частности, Адам Сен-Викторский (ум. 1192) в стихе «На праздник Святой Троицы»: «Не постигнет разуменье / Ипостасей единенье, / как и то, в чем разнятся, / Не под силу мысли бремя: / ни пространство и ни время / в Боге не присутствуют / ... / Образ Троицы трисиянной, / нераздельной, неслиянной, / Возвещаем правогласно, / Что различие ипостасно / при единой сущности» [26. С. 315—316].

В висе 1 использовано слово *stéttur* (букв. «ступень») для обозначения иерархии тварных сущностей. Концепт иерархии отсылает к космологии томизма, учения XIII в., близкого по времени к моменту создания окончательного текста драпы. В томизме мир предстает как лестница или иерархия сущего, на низших

уровнях которой находятся неорганическая природа, следующие уровни отданы живой природе, включая весь растительный и животный мир, а также человека, занимающего последнюю, четвертую, ступень; над человеком расположены ангелы, и на вершине лестницы (высшей ступени сущего) находится Бог, являющий собой одновременно причину, смысл и цель бытия.

Фома Аквинский не был автором этого понятия; как известно, понятие иерархии Фома воспринял из сочинений монаха, жившего в VII в. и писавшего под именем Дионисия Ареопагита (см. его трактаты «О небесной иерархии», «О церковной иерархии»). Возможно, автор драпы опирается не только на Фому, но и непосредственно на Дионисия, включая его «Таинственное богословие». Иеромонах Александр (Голицын) [27] пишет, что в Средние века, начиная с XII в., Дионисий стал чрезвычайно популярен, и Фома Аквинский цитирует его почти так же часто, как Священное Писание, более 1000 раз. Аргументом в пользу осведомленности автора «Лилии» о работах Дионисия служит повтор славословия Троице в начале и в конце текста («Кольцо Троицы»); точно так же построен текст Дионисия «Таинственное богословие» [28], начинающийся и заканчивающийся молитвой пресущественной Троице.

Славословия Троице (виса 1), а также молитвы Творцу (виса 2) и Марии (виса 3) входят в состав скальдического вступления (висы 1—5), в котором скальд просит выслушать его стихи; обращение скальда к адресату с просьбой выслушать его стихи является обязательным компонентом скальдической драпы, в «Лилии» оно отличается лишь адресатом и тональностью: скальд обращается не к конунгу и не к аудитории, а (сначала) к Творцу и (потом) к Богородице. Виса 2:

- (6) *Æski eg þín hín mikla miskunn / mîer veitiz, ef eg eftir leita / klökkum hug — því að inniz ekki / annað gott, en af þîer til, drottinn. / Hreinsa brjóst, og leið með listum / líflig orð í stuðla skorðum / steflig gjörð að vîsan verði / vunnin yðr af þessum munni. 3. Beiði eg þîg, mæer og móðîr, / mínum að fyrir umsjá þîna / renni mál af raddartólum / rîettferðugt í vîsum sliettum, / skýr og sæt af vörrum várurum / vorðin svá, að mætti orðin / laugaz öll í glóanda gulli; / guði væri eg þau skyldr að færa.*

«Желаю великой милости твоей, / и дадена будет, елико прошу смиренный / духом, да не глаголю о добре другом, / как только от Тебя, Господь, исходящем. / Очисти душу мою, и слова животворные / умело наплавь, укрепив созвучиями, / укрась повторами речь мою, чтобы с уст моих / стихи сходили при всяком к Тебе обращении. / Молю Тебя, Дева и Матерь, / призри на меня, пусть под приглядом Твоим / уста изрекут речи праведные, / и соберутся они висы внятные, / висы складные, с губ моих / слова сойдут сладостно-елейные, / пусть слово всякое в золоте искупається; / со словами такими я обратился бы к Богу». В этих обращениях к Создателю и Богородице дает о себе знать и забота о своем профессиональном умении, характерная для скальдов [3. С. 368—369].

Элементами вступления являются слова скальда о том, кто является адресатом драпы (виса 4), а также о том, что побуждает его сложить песнь. Скальд славит Творца за его чудесные деяния аналогично тому, как хвалили конунгов и правителей их придворные скальды.



Предполагалось, что конунгов надобно прославлять за деяния (подвиги), достойные славы; автор «Лилии», тем не менее, противопоставляет себя древним скальдам, говоря о неискренности последних. Виса 4:

- (7) *Fyrri menn, er fræðin kunnu / forn og klók af sínum bókum / slungin, mjúkt af sínum kóngum / sungu lof með danskri tungu. / Í þvilíku móðurmáli / meir skyldumz eg en nökkurr þeira / hrærdan dikt með ástarorðum / allsvaldanda kóngi að gjalda.*  
 «Люди в прошлом знанием жили / древним, коварным, из старых книг / исходящим, и конунгам словами льстивыми / пели хвалу они на языке датском. / На том же языке, родном для меня, / я обязан более тех, кто был прежде, / песнь свою со словами любви / в дар принести Всемогущему Управителю».

В следующей висе обозначена основная тема песни. Виса 5:

- (8) *Skapan og fæðing, skírni og þrýði, / skynsemd full, að betri er gulli, / dreyrinn Krists af síðusári / syndalíkn og dagligt yndi, / háleit ván á himnasælu, / hrygðin jarðar neztu byggðar / hjóða mior í frásögn færa / fögr stórmerkin drottins verka.*  
 «Творение, Рождение, Крещение и Слава, / разум вселенский, что золота краше, / кровь Христова из раны в боку, / прощение грехов и вечная благодать, / взоры с надеждой на рай в небесах, / и в нижнем мире страдания людские / меня побуждают слово сказать / о чуде великом деяний Господних».

Скальдическое вступление перекликается с апострофой к языку. Виса 23:

- (9) *Tendraz öll og tala með snilli, / tunga mín, af herra þinum! / Um stórmerkin áttu að yrkja / yfirspennanda heima þrenna.*  
 «Воспламенись, язык, и о Господе / песнь искусно сложи и ликуй, / пристало тебе воспеть чудеса / Того, кто три мира держит в объятых».

Апострофа к языку, обычная для средневекового гимна, связана с Писанием (Деяния 2.1); композиционно она предваряет первый стев, отрабатывающий тот же мотив: пламенность проповеди как оружия покорения мира к подножию Креста Христова (см. анализ первого стева ниже).

Завершается первая часть славословием Марии. Виса 25:

- (10) *Móðir oss er Mária þessi, / mektarblóm en full af sóma, / glæsilig sem roðnuð rósa / runnin upp við lifandi brunna, / rót ilmandi lítillætis, / ogandi öll með skírleiks anda / guði unnandi og góðum mönnum, / guði líkjandi í dygðum slikum.*  
 «Дева Мария великолепна, / пресветлая мать, как красная роза, / могущества цвет, исполненный чести, / который стал источником жизни; / благоухающий корень смиренья, / охваченный пламенем чистого духа, / она возлюбила людей добронравных, / своей неподкупностью Богу подобна».

Прославление Марии — излюбленный топос средневековой религиозной литературы разных жанров, включая религиозную поэзию. Топос связан с средневековым католическим культом Мадонны Милосердия; нет нужды перечислять многочисленные аналоги, но прямых текстологических соответствий висы 25 найти не удастся; по-видимому, это оригинальный текст.

Внутренние переключки между висами, являясь характерным признаком всего текста, присутствуют и в первой части и связаны с ее основной темой — Чудом

Творения; с этой темой связана и религиозная топика. Виса 1 (гимн Троице) перекликается с висой 6 (Творение), в обеих висах присутствует мысль о трансцендентности и имманентности Творца. Виса 6, второй хельминг:

(11) *Áðr, var hann þó jafn og síðan / ærinn sier, en skepnan væri; / gjörði hann heim og teygði tíma / tvá jafnaldra í sínu valdi.*

«В начале времен и после творения / был самодостаточен и не изменялся; / и властью своей Он мир сотворил / и вытянул время на два равных срока».

Обе висы (висы 1; 6) перекликаются с висами, посвященными Творцу (виса 5, хвала деяниям Господним) и Творению (виса 10), всем указанным висам вторит апострофа к языку (виса 23), призыв к языку воспламениться, дабы прославить Творца.

Средняя часть «Лилии», как уже сказано, отмечена стевами. Стевы «Лилии» отличаются образностью и символичностью. Они не способствуют развитию сюжета, но как славословия Создателю в структуре песни они обретают роль символов христианской веры и этим отличаются от стева типичной скальдической драпы. Стевы «Лилии», кроме того, взаимодействуют с сюжетной линией и содержанием драпы в целом (о чем будет сказано в дальнейшем изложении), это также функционально отличает их от стевов обычной драпы.

#### 1. Первый стев:

(12) *Sé þér dýrð með sannri þrýði, / sunginn heiðr af öllum tungum / eilífliða með sigri og sælu; / sæmd og vald það minkaz aldri.*

«Тебя учestim в красу и в славу! / Пусть все языки воспоют благодать, / блаженство и счастье, победу над страстью; / в веках не иссякнут Сила и Власть!»;

структурно стев соответствует вторым хельмингам вис 26; 32; 38; 44; 50.

#### 2. Второй стев:

(13) *Æfinliða með lyftum lófum, / lof ræðandi, á kné sín bæði /skepnan öll er skyld að falla, / skapari minn, fyrir áson þinni.*

«И ныне, и присно руки вздымая, / и славословя, на оба колена / всей твари пристало припасть в умилении, / Создатель мой, пред ликом Твоим»;

структурно стев соответствует вторым хельмингам вис 51; 57; 63; 69; 75.

Первый стев — это реминисценция из Писания (Деяния 2.1.), уже упоминавшаяся в связи с апострофой к языку при анализе первой части (виса 23): «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святаго и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать». Смысл стева проясняется комментариями к Писанию, см., например, комментарии А.П. Лопухина: «Шум с неба знаменовал также могучесть силы Св. Духа, сообщенной апостолам („сила свыше“ Лук. XXVI, 49), а языки — знаменовали пламенность проповеди, которая должна была служить единственным оружием покорения мира к подножию Креста Христова. Вместе с тем языки являлись также точным обозначением

совершившейся в душах Апостолов перемены, которая выразилась в неожиданно почувствованной ими способности говорить на других языках» [29. X. С. 13].

Первый стев является логическим продолжением первого хельминга висы 26:

(14) *Eingin sé eg að jarðlig tunga, / inn háleiti syjörnu reitar / dróttin, þér, sem verðugt væri, / vandað fái nú stef til handa.*

«Господь, я не знаю земных языков, / Высший Властитель звездных путей, / таких, на которых / я смог бы искусно / стев сложить достойный Тебя».

В структуре драпы первый стев переключается с апострофой к языку (виса 23, о ней см. выше), которую отделяют от стева всего две висы: виса 24, в которой Создатель обращается к Гавриилу с поручением лететь к Деве Марии, и виса 25, представляющая собой описание Марии, переходящее в хвалу (см. анализ первой части драпы выше).

Смысл стева варьируется при его взаимодействии с сюжетной линией: до Крещения (висы 26; 32; 38) стев звучит как славословие Творцу, а после Крещения (висы 44; 50) стев преобразуется в славословие Христу, что поддерживается и первыми хельмингами соответствующих вис. Сравним, к примеру, звучание стева в висте 32 (см. также вису 26 выше) и висте 44. Виса 32:

(15) *Hjörtun játi; falli og fljóti / fagnaðarlaug af hvers manns augum; / æ þakkandi miskunn mjúka / minn drottin, í holdgan þinni; / Sie þier dýrð með sannri þrýði;* (далее — продолжение первого стева).

«Сердца согласились; из глаз человек / радости слезы текли и струились, / Господа славили, благодарили / за воплощение, великую милость. Тебя учestim в красу и в славу!»; (далее — продолжение первого стева).

Виса 44:

(16) *Sonr Máriu, sonr inn dýri, / sonr menniligr guðs og hennar, / kenndu mier að forðaz fjandann / fjölkunnigan, en þier að unna. / Sie þier dýrð með sannri þrýði;* (далее — продолжение первого стева).

«Отпрыск бесценный Марии и Бога / их доблестный Сын! Меня научи / врага избегать искусного в магии, / дай мне, Иисус, Тебя возлюбить! Тебя учestim в красу и в славу!»; (далее — продолжение первого стева).

В последний раз первый стев звучит в висте 50, следуя при этом за картиной Распятия, представленной в висте 49, стев звучит в тот момент, когда Иисус на Кресте и Зло побеждает, что превращает стев в символ глубокой веры:

(17) *Ættim vier á Jésúm drottin / ifunarlaust með fullu trausti / út af hjartans instum rótum / allir senn með gráti að kalla. / Sie þier dýrð með sannri þrýði;* (далее — продолжение первого стева).

«Нам надлежит / без тени сомнения / вместе воззвать к владыке Иисусу / с полным доверием, с плачем сердечным, / из глубины души исходящим. / Тебя учestim в красу и в славу!»; (далее — продолжение первого стева).

Сюжетная линия раздела, отмеченного первым стевом, представляет собой библейскую историю от воплощения Святого Духа до Распятия; стев (второй хельминг висы 50) завершает раздел с первым стевом. Стев повторяется в каждой

пятой висе и делит повествование (висы 26—50) на четыре фрагмента (промежутка между стевами). В каждом фрагменте отрабатывается относительно самостоятельная сюжетная линия: 1) воплощение Святого Духа (висы 27—31); 2) Новозаветная история от Рождества до Крещения (висы 33—37); 3) уязвленный Люцифер задумывает искушать Христа (висы 39—43); 4) синхронные действия Христа и Люцифера: Люцифер ищет поделщика и находит Иуду, в это время Иисус идет по селениям и находит учеников (висы 45—49).

Висы, входящие в структуру каждого промежутка между стевами, тематически самостоятельны, при этом их порядок соответствует логике сюжета. К примеру, второй промежуток между стевами в разделе с первым стевом (который не содержит диалогов и славословий и в силу своей исключительной «сюжетности» лучше иллюстрирует самостоятельность отдельных вис) выстроен следующим образом: виса 34 — констатация Чуда Рождества; виса 35 — Обрезание; виса 36 — прибытие Волхвов; виса 37 — Крещение.

Раздел средней части, отмеченный первым стевом, коррелирует с первой частью драпы, особенно важны следующие висы 31; 34; 37.

Виса 31 говорит о состоянии природы в момент Воплощения и перекликается с висами первой части (виса 1, висы 6—10), напоминая о Троице в контексте философии природы:

- (18) *Lofin öll af ljósi fyllaz; / legir á grundu stóðu og undraz; / kúgið sjálf af nærri nógu / náttúran sier ekki mátti. / Giftiz öndin guðdóms krafti / góð og huldiz Máriu blóði; / glaðrar dvelz í jungfrú iðrum / Ein persona þrennar greinar.*

«Все небеса исполнились света, / восстав над землей, воды дивились, / сама природа смиренной стала, / и не могла себя защитить. / Соединилась с божественной силой / душа и окуталась плотью Марии, / Одна Персона ветви тройной / пребудет в утробе Девы блаженной».

Виса 34 утверждает Чудо Рождества и перекликается с висой 5, повествующей о намерении автора. Виса 34:

- (19) *Eingin heyrðuz eingi vurðu / jöfn tíðindin fyrr nie síðar, / bæði senn því mæð og móður, / mann og guð, bauð trúan að sanna. / Lofin sungu komnum kóngi / kunnigt lof, þar er hirðar runnu; / himna dýrðin hneigð á jörðu; / Hier samteingduz men og einglar.*

«Неслыханный случай: ни прежде, ни впредь / событиям подобным не было места, / но веровать в истину вера звала, / в Деву и Мать, в Человека и Бога. / Пришедшему конунгу пели хвалу / все небеса над местом пастушьим, / слава небес на землю спустилась, / где люди и ангелы соединились».

Виса 37 говорит о сиянии Троицы в момент Крещения и перекликается с гимном Троице, открывающим драпу.

- (20) *Vígðiz oss, þá er vatni dögðiz, / valdr himnanna á þritugsaldri, / í Jórdán við æðar hreinar; / Jón baptista drottni þjónar. / Þessi ástvinr Jésu Kristi / Er nú vattr, er þann dag mátti / sjá skinandi á grænni grundu / Guðs þrenning með lýðum kennaz.*

«Небес управитель тридцатилетний / себя посвятил нам, водой окропившись / в реке Иордане, источнике чистом; / Йоун Креститель Иисусу служил. / Друг дорогой свидетелем стал / Крещения Иисуса; в тот день он увидел, / как солнце светило и Троица Божья / людям явилась, сияя над твердью».

Второй стев (второй хельминг висы 51) маркирует начало раздела со вторым стевом и начало второй части драпы; Ф. Пааше пишет о полном соответствии формы и содержания в этом моменте повествования [30. С. 534], который соответствует поворотной точке в истории спасения человечества: Христос на Кресте, время остановилось и вся природа в ожидании того, что случится дальше. Примечательно, что в семантической структуре второго стева присутствует древний молитвенный жест, известный из многих источников [31. С. 244—246], можно также указать на Псалмы LXXVI.3, CXVIII.48, CLXII.6, CXXXIII.3.

Поднятие обеих рук — традиционный символ молитвы, покорности и смирения: «И стал Соломон пред жертвенником Господним впереди всего собрания Израильтян, и воздвиг руки свои к небу» (Третья книга Царств 8: 22). Другим семантическим компонентом второго стева является утверждение о том, что всей твари следует восславить Господа. Призыв к природе (земле) и народам прославить Господа является характерным признаком Псалмов Давида (Псалмы LXV.4, LXVI. 4—8, XCV, XCVI, XCVIII, CXVI, CXLVIII. 1—14), но в Средние века это становится топосом всей религиозной литературы, в первую очередь поэзии, включая как латинскую поэзию, так и поэзию на национальных языках. Топос, правда, может быть оформлен по-разному; в «Лилии» он звучит не так, как в Псалмах Давида, в гимне Франциска Ассизского «Песнь о Солнце или Славословие творений» [32. С. 8—11] тот же топос представлен не так, как в «Лилии» («вся природа Господа славит» → «я славлю Господа за все Творение»).

Однако вариативность вектора и словесной формы не снимает семантического единства топоса, который является основным в драпе, соответствует намерению автора (виса 5, см. в этой связи анализ первой части драпы, представленный выше) и многократно поется в стевах, напомним, что его вариации представлены в висах 51; 57; 63; 69; 75.

Функционально второй стев не отличается от первого, он маркирует раздел со вторым стевом и разбивает его на отдельные фрагменты повествования (промежутки между стевами). Сюжетная линия всего раздела — это Новозаветная история, начинающаяся описанием крестных мук и заканчивающаяся победой Христа над силами Ада, символом которой являются шествие святых и небеса, открывающиеся всем, кто проникнут истинной верой. Виса 62:

(21) *Hvað er tíðinda? Hraktr er fjandinn. / Hverr vann sigrinn? Skapari manna. / Hvað er tíðinda? Helgir leiðaz. / Hvert? Ágætir í tignarsæti. / Hvað er tíðinda? Hjálpaz lýðir. / Hví nú? Því liet Jésús pinaz. / Hvað er tíðinda? Himnar bjóðaz. / Hverjum? Oss, vier prísum krossinn.*

«Какие известия? Враг побежден. / Чья это победа? Творца человеков. / Какие известия? Святые идут. / Куда же идут? / На почетное место. / Какие известия? Люди спаслись. / Почему же сейчас? Это время страданий. / Какие известия? Небо открылось. / Кому же открылось? Всем славящим Крест».

Каждый промежуток между стевами в разделе со вторым стевом отрабатывает определенную тему: 1) крестные муки Христа и страдания Марии (висы 52—56); в следующей висе (виса 57) стев звучит в контексте просьбы о Спасении, обращенной к Христу, но с упоминанием Марии, Бога Отца и Святого Духа; 2) смерть Иисуса на Кресте, являющая собой победу Христа над искушающим его Люцифером, и переполох в Аду (висы 58—62); в следующей висе стев звучит в контексте молитвенного обращения к Христу с просьбой о спасении от дьявольского логова (виса 63); 3) Воскресение, Вознесение и Богоявление, сопровождающиеся описанием радости Адама (виса 64) и драматизированным обращением к Дьяволу (висы 65—66); в следующей висе (виса 69) стев звучит в контексте обращения к Христу с просьбой признать свою земную природу и помнить о скальде в Царствии Небесном; 4) заключительный промежуток между стевами в разделе со вторым стевом (в средней части драпы) отрабатывает тему Божьего Суда (висы 71—74); промежуток между стевами завершается стевом, представляющим собой заключительную часть молитвы ко Христу, в которой автор выражает готовность к страданиям и просит о помощи (виса 75).

С точки зрения композиции вторая часть драпы звучит как самостоятельное повествование, чему способствует второе скальдическое вступление, функция которого не очевидна с учетом того, что скальдическое вступление есть в первой части драпы и его адресатом выступает Создатель. В первой висе раздела со вторым стевом (виса 51), с которой начинается вторая часть драпы (висы 51—100), автор вновь просит слова, только на этот раз — у Иисуса как властителя искусств. Виса 51:

(22) *Yfirmeistarinn allra lista, / Jésús góðr, er lífgar þjóðir, / veittu mér að stilla og stýra, / steflig orð megí tungan efla.*

«Мастер великий, властитель искусств, / Иисус всеблагод, воскреситель народов! / Слово мне дай, достойное стева, / и славу Тебе язык воспоет».

Слово, достойное стева, не заставило себя ждать и явилось (в виде стева) незамедлительно, во втором хельминге той же висы. Второе вступление вызывает вопросы: автор обращается с просьбой к Иисусу в момент распятия, Иисус, кроме того, оказывается властителем искусств, а не воином духа, например (как возможный вариант). Такое обращение в момент крестных мук можно объяснить только уподоблением Иисуса Одину, страдающему на Иггдрасиле с целью овладения искусством поэзии. Однако и к Одину лучше было бы обратиться в другой час. Таким образом, налицо некоторый структурный (композиционный и содержательный) разлад, для нас, однако, важна реминисценция из «Старшей Эдды» (Hávamál 138 [33. С. 350]).

Кульминацией раздела со вторым стевом является крик природы в момент смерти Христа (виса 59), коррелирующий с висами 6; 10; 20; 31 первой части драпы. Природа является одним из основных действующих лиц драпы, и содержание висы 59 связано со средневековой философией природы, оформившейся в самостоятельное учение в XII в. в связи с появлением теоретического интереса

к философии природы у философов, включая Радульфа Арденского, Гугона Сен-Викторского, Доменико Гундиссалина [34. С. 348—350]. Виса 59:

(23) *Eg segi riett, að einginn mætti / ógrátandi vörðum láta, / Jesús minn, ef letrið læsi, / linhjartaðr, af þíslum þínum, / því að náttúran æpti af ótta / öll skjálfsandi, en himnar sjálfir / týndu ljós, þá er berr var bundinn; / bifáðiz hauðr í þínum dauða.*

«Мой милый Иисус! Никто не в силах / без слез рассказать о муках Твоих, / если ему, чуткому сердцем, / прочесть довелось свидетельства все. / Природа кричала, стонала от страха, / свет вдруг померк в открывшемся небе; / когда обнаженного перевязали; / земля содрогнулась от смерти Твоей».

Средневековая философия природы восходит к работам Исидора Севильского, Фомы из Шантемпре, Александра Неккама и других философов раннего средневековья. Натурфилософия занимала умы Альберта Великого (р. 1193 или 1206 (7) — ум. 1280) и его ученика, Фомы Аквинского (р. 1225 (6) — ум. 07.03.1274).

Для Альберта, принимавшего во всей полноте христианское учение о божественной и сверхъестественной жизни Души, природа была первичной, реальной, автономной сферой, на которую были направлены его интеллектуальные усилия. Разделяя традиционные взгляды естественных теологов и считая философию природы необходимой основой христианского мироощущения и понимания Вселенной, Альберт считал человека частью природы. В соответствии с религиозным мироощущением Альберта все естественные способности были даны человеку Богом Природы [35. С. 254] Фома Аквинский, ученик Альберта Великого, разделял сферы разума и божественного откровения, соответственно этому он разделял теологию и философию.

Говоря о существовании пределов, за которые не может выйти человеческий разум, Фома признавал единство истины. Все Творение и, следовательно, вся Истина имеют один источник, поэтому существует порядок и гармония в Творении. Фома понимал природу как Творение Бога, индивидуализирующего материю благодаря форме. Эта идея Фомы воплотилась в его известной фразе из «Суммы Теологии» *Gratia non tollit sed perficit naturam* [35. С. 262] «Благодать не умерщвляет, а совершенствует природу».

В XIII в. природа понимается как наместница Бога в деле Творения, чему сопутствует стремление авторов сконцентрировать усилия на божественные смыслы, прочитываемых в природе, как в Писании. В поздней схоластике усилия философов и поэтов были сосредоточены на (рациональном) постижении смыслов природных явлений. Природа является основным действующим лицом в сочинениях Алана Лилльского «Плач Природы», «Антиклавдиан». О божественной сущности природы и месте человека в ней размышляет Жан де Мён в «Романе о Розе», особый интерес представляет его речь Природы, подчеркивающая, «что Бог, сохраняя всеведение, не вмешивается в каждое деяние человека, а предоставляет ему свободу выбора между добром и злом» [36]. Природа неизменно присутствует в Божественной Комедии Данте (1308—1321), написанной примерно тогда, когда была написана «Лилия», или немногим позже. Несмотря на то, что у Данте нет аллегорического образа природы, как у Де Мёна, тем не менее, природа — это смыслообразующий фон, задающий, кроме того, тональность повествования в «Божественной Комедии». В связи со сказанным достаточно

вспомнить начальные строки «Божественной Комедии»: «Земную жизнь пройдя до половины, / я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины. // Каков он был, о, как произнесу, / Тот дикий лес, дремучий и грозящий, / чей давний ужас в памяти несущу! // Так горек он, что смерть едва ль не слаще. / Но, благо в нем обретши навсегда, / скажу про все, что видел в этой чаше» [37. С. 77].

Третья (заключительная) часть драпы представляет собой молитву Христу и Богородице о спасении. Основная тема части — отпадение от добродетели и истинной веры и ожидание Божьего гнева, тема раскрывается как глубоко личное переживание автора, которое в контексте предшествующего повествования воспринимается как следствие библейской истории, рассказывающей об отпадении человека от Бога и изложенной в предшествующих разделах. Автор настолько поэтичен, что его самоуничтожение и мысли о греховности вырастают в метафору, образность которой сравнится с кеннингами скальдической поэзии, но сила ее художественной выразительности выше по причине простоты языка и стиля. Виса 78:

(24) *Festiz og með fjúki lasta / frost ágirni mier í brjósti; / græðgi drep með glæpum auðgum / grefz hier inn með krókum stinum. / Hraðiliga með blindri blíðu / blekkið hold af dauðans flekkum; / heldr af slíku ætti eg aldri / ugglaus vera, þó að miskunn huggi.*

«Окутан я метелью пороков, / грудь мне сковал алчности холод; / пагуба жадности и преступления / вонзают в меня прочно крючки. / Обманута плоть, и в восторге слепом / она покрывается пятнами смерти, / исполнена страхом; об ужасе этом / забыть я не смею в надежде на милость».

Структура третьей части такова: 1) молитва ко Христу (висы 76—85), начинающаяся с самоуничтожения автора (висы 76—78) и заканчивающаяся просьбой о прощении (виса 79); 2) молитва к Марии (висы 86—95), в состав которой входит славословие Марии (висы 89—91; 93—94); 3) принесение стиха в дар Христу и Богородице с надеждой на то, что стих будет принят и избавит автора от адовой пропасти (висы 96—99); 4) гимн Троице (виса 100), открывающий и замыкающий драпу.

Представляют интерес висы 96—98, где автор оценивает свое сочинение в плане его соответствия скальдическому канону и говорит о том, что осуществление его (автора) поэтической миссии затруднено необходимостью соответствовать требованиям стиха. Эти рассуждения предваряет обращение ко Христу, после чего автор сообщает о том, как он себя чувствует в рамках скальдического канона. Автору «тесно», его буквально мучает *теснота стихотворного ряда* (известный термин Ю. Тынянова [38]), — в тексте использовано словосочетание *þraungskorðaðra kvæðisorða*, перевод которого звучит не слишком поэтично, но соответствует скальдической (в своей основе карабельной) терминологии: «слова песни, опирающиеся на тесные подпорки». Виса 96:

(25) *Inn krossfesti, kraft inn hæsti, / Krístr, er fjórir broddar nistu, / þíer býð eg og þinni móður / þetta verk, er í einn stað settag. / Þá látið mig þessa njóta / þraungskorðaðra kvæðisorða, / er þið sjáið mig öllu varða, / öndin mín að forðiz þínu.*



«Распяты́й Христос! Великая Сила! / Тебя пронзили четыре гвоздя, / Тебе и Марии я приношу / свой труд, сочиненный в месте одном. / Позвольте же мне пользу извлечь / из тесных слов и подпорок стиха, / ведь стих для меня превыше всего, / он душу мою от пытки избавит».

Висы 96—98 перекликаются с висой 2, где автор после обращения к Творцу говорит о созвучиях и повторах (хендингах), которые укрепляют стих и весьма желательны в поэтической речи. Виса 2:

(26) *Æski eg þín hín mikla miskunn / mjer veitiz, ef eg eftir leita / klökkum hug — því að inniz ekki / annað gott, en af þier til, drottinn. / Hreinsa brjóst, og leið með listum / líflig orð í stuðla skorðum / steflig gjörð að vísan verði / vunnin yðr af þessum munni.*

«Очисти душу мою, и слова животворные / умело направь, укрепив созвучиями, / укрась повторами речь мою, чтобы с уст моих / стихи сходили при всяком к Тебе обращении».

Именно хендинги более всего ценились скальдами. О.А. Смирницкая отмечает, что Олав Белый Скальд сравнивал хендинг с корабельным планширом «И, как бывает, крепко сбиты доски гвоздями, но не обработаны, таково и стихотворение без хендингов» [5. С. 35]. Поясняя данное сравнение, Смирницкая пишет следующее: «Планшир на старинных судах не только обрамлял борт, но одновременно с этим служил „верхней связью ребер корабля“ (Даль), то есть был его конструктивной частью. Совершенно так же и хендинг, который с ним сравнивается, не только украшал стих, но и давал направление искусственному стихотворному ритму, помогая ему „оттолкнуться“ от акцентных стереотипов эддической строки» [Ibid].

Неполное соответствие скальдическому канону, о котором говорит автор, является его осознанным выбором (а не забвением скальдического канона и не отказом от него). Виса 97:

(27) *Veri kátar nú, virða sveitir; / vætti þess, í kvæðis hætti, / várkunn, að verka þenna / vanda eg minnr, en þætti standa. / Varðar mest, að allra orða / undirstaðan sie ríettlig fundin, / eigi glögg þó að eddu regla / undan hljóti að víkja stundum.*

«Возрадуйте люди! Я песни размер / в речи своей не во всем соблюдал / и с тщанием меньшим, чем надлежит; / на снисхождение я уповаю. / Гораздо важнее, что каждого слова / значение верное найдено будет, / хотя бы пришлось нам поступиться / правилом Эдды, скрывающим смысл».

Важно, что несоответствие требованиям стиха не касается хендингов, предполагающих постоянный фонеморфологический анализ слова, обязательный в речи скальда.

Интересно, что автор указывает на сокрытие смысла как функциональную характеристику скальдического стиха. Генетическая связь поэзии скальдов с руническим письмом отмечалась исследователями [22. С. 86—90; 5. С. 24—25], но при этом во главу угла ставилась функция воздействия на актуальную ситуацию. Высказывание автора «Лилии» самоценно, поскольку оно, во-первых, сообщает о восприятии скальдической поэзии скальдами (правда, поздними) и, во-вторых, подчеркивает не функцию воздействия, а «тайнопись» скальдического стиха (функцию сокрытия смысла), что так же роднит его с руническим искусством. Поэтиче-

ский выбор автора «Лилии» заключается в замене слов древних скальдов, скрывающих смысл (*hulin fornurðin*), простыми словами, способствующих максимальному раскрытию замысла. Виса 98:

- (28) *Sá, er óðinn skal vandan velja, / velr svá mörg í kvæði að selja / hulin fornurðin; trautt má telja; / tel eg þenna svá skilning dvelja. / Vel því að hier má skýr orð skilja, / skili þjóðir minn ljósan vilja; / tal óbreytiligt veitt að vilja; / Vil eg, að kvæðið heiti Lilja.*

«Истинный мастер речи искусной / в песнь предпочтет множество вставить / слов стародавних, я полагаю, / что тем затрудняет он понимание. / Простые слова нетрудно понять, / пусть каждый оценит мои усилия, / слова раскрывают замысел мой, / хочу, чтобы песнь называлась „Лилия“».

В связи с анализом топики текста отметим, что отказ от «правила Эдды» в XIV в. становится топосом исландской поэзии [3. С. 663], и автор «Лилии» работает с традиционным содержанием.

### 3. СИМВОЛИКА ДРАПЫ

Смысл названия («Лилия») проясняется характером славословий и молитвенных обращений, а также их местом в «Лилии». Песнь воспринимается исследователями как славословие Богородице. Однако молитвенные обращения и славословия адресованы не только Марии. Первая часть в целом представляется собой славословие Создателю (1—25). При этом первая и последняя висы (висы 1; 100) представляют собой славословие Троице (об этом в разделе, посвященном анализу первой части драпы), после чего начинается христианский вариант скальдического вступления (висы 2—5), перерастающий в молитву (см. анализ вис 2—5 в разделе, посвященном первой части). Основным адресатом песни является Создатель.

Оба стева представляют собой славословия Создателю (об этом в разделе, посвященном анализу средней части драпы); стевы по объему равны хельмингу, и повторяются по пять раз каждый (как указано выше, первым стевом отмечены висы 26; 32; 38; 44; 50; вторым стевом — висы 51; 57; 63; 69; 75); автор, кроме того, обращается к Создателю в висе 38. Виса 38:

- (29) *Finn eg, alt manvit manna / mæðiz, þegar er um skal ræða / mátrinn þinn, inn mikli drottinn; / meiri er hann en gjörvalt annað. / Sie þier dýrd með sannri þryði / sunginn heiðr af öllum tungum / eilíflega með sigri og sælu; / sæmd og vald það minkaz aldri.*

«Я признаю, что ум человека /изнемогает, когда говорят им / о силе Твоей, Господь всемогущий, / все сущее в мире она превосходит. // Тебя учestim в красу и в славу! / Пусть все языки воспоют благодать, / блаженство и счастье, победу над страстью; / в веках не иссякнут Сила и Власть!».

Славословие Создателю, частью которого является стев, представлено и в висе 26. Виса 26:

- (30) *Eingin sé eg, að jarðlig tunga, / inn háleiti stjörnu reitar / drottinn, þier, sem verðugt væri, / vandað fái nú stef til handa. / Sie þier dýrd með sannri þryðjano / sunginn heiðr af öllum tungum / eilíflega með sigri og sælu; / sæmd og vald það minkaz aldri.*

«Господь, я не знаю земных языков, / высший властитель звездных путей, / таких, на которых я смог бы искусно / стев сложить достойный Тебя. / Тебя учestim в красу и в славу! / Пусть все языки воспоют благодать, / блаженство и счастье, победу над страстью; / в веках не иссякнут Сила и Власть!»

Драпа пронизана молитвенными обращениями к Христу, это висы 44; 52; 59; 63; 69; 75; 79; 80; 81; 82; 83; 85; 96. Виса 69:

- (31) *Máriu son, fyrir miskunn dýra /manns náttúru og líkam sannan / kennztu við, svá að mín þú minniz, / minn drottinn í ríki þínu.*

«Сын Марии! Милости ради / признай свою природу земную / и подлинность тела; в царстве своем / помни меня, мой Повелитель!».

Виса 82 (обращение к Христу, начинающееся с упоминания Марии):

- (32) *Beiði eg nú fyrir Máriu móður / mjúka bæn og fagran tænað / á treystandi, Jesús Kristi, / yðra vægð, er týndum nægðiz. / Þín mig, áðr en detti á dauðin, / drottinn minn, í kvölum og sóttum, / að því minnur sie eg þá síðan / slitinn af fñandans króki bitrum.*

«К Деве Марии я обращаюсь, / и тайно прошу о благоволении, / надеюсь, Христос, что милости вашей / хватит на всех грешников павших. / Меня истязай болезнью и болью, / Мой Господин, до самой до смерти; / страдать буду меньше потом, когда враг / меня разорвет острым крючком».

Виса 57 формально представляется собой обращение к Христу, но при этом упоминаются Бог Отец, Святой дух и — дважды — Мария:

- (33) *Fyrir Máriu faðmin dýra, / fyrir Máriu grátinn sára, / lát mig þinnar lausnar njóta, / lifandi guð með feðr og anda.*

«Во имя теплых объятий Марии, / во имя горьких рыданий Марии / дай мне познать спасение Твое, / с Отцом и с Духом сущий Господь!».

Молитвенные обращения и славословия Марии не так многочисленны. В висе 25 хвала не сопряжена с молитвой:

- (34) *Móðir oss er María þessi, / mektarblóm en full af sóma, / glæsilig sem roðnuð rósa / runnin upp við lifandi brunna, / rót ilmandi lítillætis, / logandi öll með skírleiks anda / guði unnandi og góðum mönnum, / guði líkjandi í dygdum slíkum.*

«Дева Мария, ты великолепна, / пресветлая мать, как красная роза, / могущества цвет, исполненный чести, / который стал источником жизни; / благоухающий корень смиренья, / охваченный пламенем чистого духа, / она возлюбила людей добронравных, / своей неподкупностью Богу подобная».

Самостоятельную молитву Марии представляют собой висы 86—91, это очень красивый фрагмент «Лилии», и он был весьма популярен в средневековой Исландии. Исследователи указывают на то, что молитва воспринималась и воспроизводилась как самостоятельный текст, который назывался *Máriuvísur úr Lilju* («Висы Марии из „Лилии“») [8. С. 658]. Многочисленные параллели к образной и смысловой сфере этих вис можно найти в латинских гимнах [Ibid]. Виса 94, представляющая собой хвалу Богородице, интересна тем, что тоπος «вся природа поет Тебе славу», актуализация которого в Средние века принимала разные формы (например, «слава Твоя неизреченна»), в висе 94 реализуется применительно к Марии: «слава Марии неизреченна, и здесь бессильна даже природа». Висы 93—94:

- (35) 93. *Hræðr af list þó að hvers manns verði / hold og bein að tungum einum, / vindur, leiftur, grænar grundir, / grös ilmandi, duft og sandar, / hagl og drif sem fjadrir fugla, / fiskar, dýr sem holt og mýrar, / hár og korn sem heiðar stjörnur, / hreistur, ull,*

*sem dropar og gneistar, 94. víðr og grjótt sem steinar, stræti, / streingir, himnar, loft og einglar, / orma sveit og akrar hvítir, / jurtir, málmr sem laufgir palmar / augabragð þó aldri þegði / allar þær, af fyrnsku væri / móðar, fyrr en Máriu þrýði / mætti skýra fullum hætti.*

«93. И если дар речи вдруг обретут / плоть и кровь всех человеков, / и молнии с ветром, зеленые степи, / и травы пахучие, пыль и пески, / град и метель, и птиц оперенье, / рыбы и звери, леса и болота, / былинки и зернышки, яркие звезды, / шерсть, чешуя, и капли, и искры, 94. деревья, скалы, камни и улицы, / небо, стремнины, воздух и ангелы, / полчища змей и пашни с пшеницей, / растения, металлы и пальмы с листвою, / и если даже они никогда / ни на единый миг не замолкнут, / они утомятся, прежде чем смогут / великолепие Марии воспеть».

Сравним висы 93—94 «Лилии» с фрагментом «Исповеди стихотворной» Альфана Салернского (ум. 1085 г.): «Если бы в хор языков превратились огнистые звезды, / Или песчинки в морях, или в земле семена, / Или дождинки в дожде, / или волны в прибрежном прибое, — / Все, чего счетом не счесть и не исчислить числом, — / Все же они не могли бы тебя, Иисусе, прославить, / От недостойных гремя к небу достойной хвалой» [26. С. 203].

Из сказанного выше следует, что драпа славит Творца, ее задача — воспеть Чудо Творения, она пронизана славословиями и молитвами Троице (две висы), Богу Отцу (три висы и десять хельмингов-стемов), Христу (четыренадцать вис) и Марии (молитва объемом в шесть вис, два молитвенных обращения и одно славословие, подставляющее собой известный средневековый топос). Таким образом, славословия и молитвенные обращения составляют примерно третью часть от совокупного объема драпы.

Образ лилии неизменно трактуется исследователями «Лилии» как символ Девы Марии. Текст драпы не способствует такой трактовке названия; если верить автору (виса 4), задачей драпы является не прославление Марии, или, по меньшей мере, не исключительно это. Образ лилии встречается в средневековой латинской поэзии, где цветок является символом как Марии, так и Христа. Обращаясь к Марии или упоминая ее, авторы анонимных гимнов XI в. называют ее лилией. Лилия упоминается в «Гимне Деве Марии»: «Слово сладкого привета / Воспоем затем, / что это / Слово внявши, / Домом Света / Стала Благодатная. / ... / Восприяв припев священный, / Восприяла Плод нетленный / Дева, Храм одушевленный, / Между терний Лилия» [26. С. 186]. Такое же обращение можно найти в Секвенции Деве Марии: «О, святая Лилия, осиянный Цвет веселия!» [Ibid]. Образ лилии как символ Марии встречается и в религиозной поэзии XII в., приведем в качестве примера строфы из «Гимна святой Деве Марии» Хильдегарды Бингенской (1098—17.11.1179): «Радуйся, благородная, / славная и непорочная Девица — / око целомудрия, / вещество освящения, / Господу угодное. / ... / О Белая Лилия, / ее же призрел Господь / превыше всего творения» [26. С. 324]. Между тем в средневековой молитве лилия является и обозначением Христа (как плода чрева Марии). Обратим внимание на молитвенное обращение к Марии в «Молитве Богу Сыну» Петра Дамиани (1007—1072): «Но поелику моления мои, возносимые столь нечистыми устами, недостойны восходить к тебе, молю я тебя, благодатная дева

Мария, храм Бога живого, чертог царя вечного, святилище Духа святого, благословенная в женах; *обоняю сердцем моим благоуханное поле чрева твоего, ибо на этом поле произросла единственная и несравненная лилия, из коей возник нераздельно с нею весь росток духовных доблестей*, ибо ты — небесная почва, приносящая плод свой, ты — вещество небесной Премудрости, из коего создала она храм собственному телу» [26. С. 195] (*курсов мой*. — Н.О.).

Многозначность лилии как символа средневековой культуры [39] ограничена контекстом драпы: название вводится как слово, отражающее поэтический замысел автора. Виса 98:

(36) *Sá, er óðinn skal vandan velja, / velr svá mörg í kvæði að selja / hulin fornyrðin; trautt má telja; / tel eg þenna svá skilning dvelja. / Vel því að hier má skýr orð skilja, / skili þjóðir minn ljósan vilja; / tal óbreytiligt veitt að vilja; / Vil eg, að kvæðið heiti Lilja.*

«Истинный мастер речи искусной / в песнь предпочтет множество вставить / слов стародавних, я полагаю, / что тем затрудняет он понимание. / Простые слова нетрудно понять, / пусть каждый оценит мои усилия, / слова раскрывают замысел мой, / хочу, чтобы песнь называлась „Лилия“».

Поэтический замысел прописан в висах 4—5 и заключается в прославлении Творца и чуда Творения как результата его славных деяний. Представляется, что поэтический замысел, как и слово, соответствующее названию драпы, перекликаются с Евангелием от Матфея: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, ни прядут; Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; ... Ищите же прежде всего Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» (Матф. 6: 26—34). Итак, лилия, как и драпа в целом, являются символами религиозного мироощущения и веры в Творца и Святую Троицу, заключающую драпу в свои объятия по модели «Таинственного Богословия» Дионисия Ареопагита.

Символика чисел, характерная для средневековой экзегетики [40. С. 65—91], ярко проявляется в драпе. Исследователи неоднократно обращали внимание этот аспект текста, указывая, в частности, на количество вис в драпе. Здесь просматривается аналогия с «Божественной Комедией» Данте, в которой количество песен составляет сотню, учитывая три кантики и вступление. Автор «Лилии», как и Данте, руководствовался средневековым пониманием сотни как идеального числа, представляющего собой сумму десяти нечетных чисел в интервале от единицы до девятнадцати. Вероятно, для автора «Лилии» несколько более существенной была структура речи Ангела, приветствовавшего Марию, в Евангелии от Луки; количество букв в этом тексте составляет сотню: *Ave Maria, gracia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jhesus Cristus, Amen.* (Цит. по [8. С. 559].)

В структуре «Лилии» число дает о себе знать неоднократно; помимо сотни имеет значение и число 33: в висе 33 рассказывается о воплощении Святого Духа, что, по мнению исследователей, не случайно. Т. Хилл [41] полагает, что символика числа 33 дает о себе знать и в висе 66, в которой подвиг Иисуса противопоставлен

злодеянию Дьявола, обманувшего Еву и обрекшего человечество на смерть. По мнению Хилла, структурный принцип, в основе которого лежит число 33, делит драпу на три части: 1) события от сотворения мира до воплощения Святого Духа, 2) земной век Христа, 3) новый век, начинающийся со смерти Христа как символа его победы над силами Ада. М. Чейз усматривает сходство между структурой драпы и формой триптиха, в центре которого — образ Христа, а начальная и заключительная части — крылья триптиха [8. С. 561]. Ранее о драпе как о триптихе писал А. Баумгартнер [42. С. 30—31].

В связи с символикой чисел заслуживает внимания еще один аспект драпы; в отличие от двух уже описанных исследователями числовых принципов, связанных с количеством и последовательностью вис, этот двоичный принцип задан стевами, то есть структурными элементами драпы.

Смысл двоичного принципа явствует из повествования о сотворении мира во втором хельминге шестой вису. Виса 6 (второй хельминг):

(37) *Áðr, var hann þó jafn og síðan / ærinn sier, en skepnan væri; / gjörði hann heim og teygði tíma / tvá jafnaldra í sínu valdi.*

«В начале времен и после творения / был самодостаточен и не изменялся; / и властью своей Он мир сотворил и вытянул время на два равных срока».

Словам о «вытягивании времени» Творцом соответствуют два стева, которые особым образом структурируют описываемые события и одновременно задают хронотоп драпы. Интересно, что в двухчастной структуре драпы первая часть соответствует циклу Тварной Вечности, которой соответствуют богослужения православной Божественной Литургии: события от сотворения мира (Вечерня) до момента, когда Иисус предаёт Свой дух Богу на Кресте (девятый час Утрени). В этот момент первый стев поется в драпе в последний раз. Жизнь Христа, события которой укладываются в раздел с двумя стевами, так же разделена стевами на два срока: первый — от воплощения Духа до Распятия, второй — от смерти на Кресте (второй стев поется в первый раз) и предания своего духа Богу до Богоявления (второй стев поется в последний раз). Хронотоп, заданный стевами, удивительным образом соответствует современным представлениям о свойствах временных циклов православного богослужения и циклических процессах в естествознании [43; 44].

Рассмотренный фрагмент повествования интересен не только в связи с символикой драпы; мысль о гуттаперчевом времени, которое Бог мог тянуть и, возможно, сжимать и плющить, требует более подробного рассмотрения в контексте средневековых представлений о времени как тварной сущности. Комментируя вису 6, исследователи трактуют словосочетание *teygði tíma tvá jafnaldra* «(Он) вытянул время на два равных срока» как создание Богом времени и пространства [8. С. 568—569], однако учитывая внимание средневековых теологов и философов, в частности, Фомы Аквинского, к понятию времени, предлагаемое здесь сугубо временное прочтение указанного фрагмента представляется предпочтительным с учетом того, что пространство не упоминается в исландском тексте.

#### 4. СПОСОБ БЫТОВАНИЯ ТЕКСТА И ВОПРОС ОБ АВТОРСТВЕ

Анализ архитектоники «Лилии» позволяет утверждать, что и форма, и содержание текста не произвольны, а традиционны, при этом форма принадлежит национальной традиции Исландии, а содержание транснационально, оно отражает христианское мироощущение средневековых католиков. Работа автора «Лилии» представляет собой поиск корреляции между традиционным и известным не только ему содержанием, с одной стороны, и структурно-семантическими возможностями исландской драпы, с другой. Художественная ценность текста определяется особенностями взаимодействия двух указанных аспектов его архитектоники.

Автор «Лилии» работает с формой так, как работали до него все скальды, и делает это на высочайшем уровне мастерства. Другое дело — отношение текста к традиции как характеристика содержания. Скальд, сочинявший хвалебную драпу конунгу, создавал актуальный текст, называл себя и тем самым брал на себя ответственность за достоверность сведений о славных делах конунга, упомянутых в драпе. Содержание «Лилии» принадлежит традиции, оно достоверно по определению. И даже молитва, за которой, безусловно, стоит индивидуальное переживание автора, обязательно соответствует молитвенному правилу, укорененному в традиции.

Традиционный (хотя и не сугубо исландский) характер содержания сближает «Лилию» с текстами, бытовавшими в устной традиции Исландии. Любопытны в этой связи наблюдения Рассела Пула [7]: изучая различные тексты и рукописи, где воспроизводится скальдический текст, *Bersöglavísur* («Висы Берсёгли»), Пул отмечает, что объем «Вис Берсёгли» не совпадает в различных рукописях и, в частности, составитель текста „*Ágrip af Nóregs konunga sögum*“ («Извлечение из рассказов о Норвежских конунгах») при передаче «Вис Берсёгли» следовал правилам устной традиции: „*Árip* compiler is not always accurate in his use of skaldic verse, and it seems likely to me that his handling of the stanza from “*Bersöglivísur*“ reflects the conventions of oral narrative“ [7. С. 8]. В «Лилии» индивидуальное повествование синтезирует и переосмысляет опыт предшественников, и текст, как явствует из анализа, аккумулирует религиозный и философский опыт разных эпох. Работая с традиционными сведениями (текстами), принадлежащими христианской (транснациональной) традиции, автор «Лилии», вероятно, работал с ними так, как он работал бы со сведениями, принадлежавшими устной традиции Исландии (или текстами, бытовавшими в этой традиции); в «Лилии» есть и ссылка на традицию (в висе 9): *svá er greinanda* «так рассказывают».

Одним из важных свойств скальдической поэзии является фиксированность ее содержания, невозможность модификации текста при его последующем воспроизведении в традиции. «Строгая форма скальдического стиха фиксирует содержание, представляя его как данность и предотвращая его „порчу“ в устной передаче. В силу своей условности скальдическая форма предполагает расшифровку текста, но никак не индивидуальное его осмысление» [5. С. 51]. В связи со словами О.А. Смирницкой возникает вопрос о том, вся ли скальдическая поэзия соответ-

ствуется этому тезису в равной мере. Было ли фиксированным содержание «Лилии» и насколько необходимо было зафиксировать содержание, принадлежавшее традиции? Стих «Лилии» и сопутствующая ему специфика поэтического языка (отсутствии кеннингов и переплетений предложений) явно не способствовали фиксации текста.

В отличие от строго регламентированного дроткветта, хрюнхент представляет собой относительно простой и свободный скальдический размер, который не требует модификации естественной просодики слова и синтаксиса фразы, но допускает их. Таким образом ни содержание, ни стих не препятствовали модификации «Лилии» при воспроизведении.

Учитывая не-индивидуальное (традиционное) содержание «Лилии» и относительно свободную форму текста, не препятствующую его модификации, а также относительную тематическую самостоятельность отдельных вис, включая молитвенные обращения, славословия и промежутки между стевами, можно предположить возможность трансформации (дописывания при переписывании) этого текста, наличие у него не одного, а многих авторов, что, однако, не отменяет того индивидуального усилия и мастерства, результатом которого является архитекторика текста, зафиксированного в рукописи *Holm perg 1 fol Bergsbók*. Высказанное предположение поддерживается и тем, что один из фрагментов драпы, а именно висы, посвященные Марии, представляет собой самостоятельный текст, который регулярно воспроизводился и назывался „*Máruvísur úr Lilju*“ [8. С. 658]. Наличие в драпе двух скальдических вступлений, при том, что с семантико-функциональном плане второе вступление не является необходимым, наводит на мысль о том, что драпа, возможно, опирается на другие тексты, бытовавшие в традиции. Дополнительным (при этом второстепенным) аргументом является объем: текст сопоставим не со скальдическими драпами (весьма лаконичными на фоне «Лилии»), а со средневековыми европейскими произведениями крупной формы, такими как “*Chateau d’ Amour*” («Храм любви») Роберта Гроссетеста или “*Cursor Mundi*” («Бегун по миру»), сюжетом которых, как и в случае «Лилии», является библейская история.

Завершая анализ архитектуры «Лилии» и следуя канону драпы, вернемся к вопросу об авторстве, с которого начинается статья. Вопрос об авторе текста является аспектом более общего вопроса о способе бытования этого текста, в частности, о возможности его трансформации при воспроизведении (включая письменные фиксации). Автор «Лилии» неизвестен, и нельзя исключить закономерность, стоящую за этим фактом. В случае, если предположение о способе бытования «Лилии» верно, автор окончательного варианта, зафиксированного в рукописи Bb, мог не осознавать свое индивидуальное усилие как индивидуальное творчество. Ясно, что надпись *Hier hefur Liliu brodur Eysteins* «Здесь начинается „Лилия“ брата Эйстейна» в рукописи AM 622 4<sup>o</sup>, датируемой второй половиной XVI в., ничего не говорит о том, кто стоит за окончательным текстом «Лилии», датируемым первой половиной XIV в. Между тем нельзя исключить того обстоятельства, что сидельцы средневековых исландских монастырей помнили тех, кто



мог исполнить древнюю песнь „*Það gamla Liliu Kúæð*“ и был достоин этого произведения. Возможно, здесь имеет место прикрепление имени к тексту, о котором говорит С.С. Аверинцев, речь идет не столько об авторстве, сколько об авторитете: «Чтимое имя прикрепляется к чтимому тексту как ритуальный знак его чтимости — процедура, которая понятным образом наиболее характерна для текстов более или менее сакральных или воспринимавшихся как таковые („Давидовы псалмы“, „Книга притчей Соломоновых“), но ими никогда не ограничивается» [4. С. 222—223]. Исследователи скальдической поэзии обращают внимание на то, что человек, говоривший скальдическую вису или хвалебную песнь, мог быть принят за ее автора [45. С. 76; 4. С. 91—95, 109, 169]. Прикрепление имени к тексту имеет место в разных культурах, и эта практика представляется весьма вероятной в случае «Лилии».

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ТИП ТЕКСТА (к вопросу о классификации «Лилии»)**

Автор «Лилии» создает свой текст как драпу и приносит свой стих в дар Творцу подобно тому, как скальд дарит стих конунгу; противопоставление себя древним скальдам не снимает аналогии. Виса 4:

(38) *Fyrri menn, er fræðin kunnu / forn og klók af sínum bóku / slungin, mjúkt af sínum kóngum / sungu lof með danskri tungu. / Í þvílíku móðurmáli / meir skyldumz eg en nökkurr þeira / hræðan dikt með ástarorðum / allsvaldanda kóngi að gjalda.*

«Люди в прошлом знанием жили / древним, коварным, из старых книг / исходящим, и конунгам словами льстивыми / пели хвалу они на языке датском. / На том же языке, родном для меня, / я обязан более тех, кто был прежде, / песнь свою со словами любви / в дар принести Всемогущему Управителю».

Учитывая хрюнхент, требующий постоянного фонеморфологического анализа слова, можно с уверенностью утверждать, что перед нами, несомненно, скальдическая драпа, у которой, тем не менее, есть свои особенности.

Важнейшим отличительным признаком «Лилии» является отношение текста к традиции: в форму драпы укладывается не индивидуальное и актуальное, а традиционное содержание, очевиден перенос скальдической формы в смысловую сферу средневековой христианской культуры с сопутствующим семантическим приращением: традиционное содержание переживается автором и читателем (слушателем) как актуальное. Использование скальдической формы для освоения новых семантических сфер и ценностей, включая сопутствующие семантические процессы, названо здесь метафорой формы. В основе метафоры лежит аналогия: Творец уподобляется конунгу, и все этапы Творения рассматриваются как подвиги Творца.

Возможность использования скальдической формы для передачи сведений, принадлежащих христианской традиции, определяется «главным открытием скальдов — осознанием и возведением в художественный канон условности языкового знака» [5. С. 24]. Выход скальдической формы за пределы семантических сфер исландской традиции является закономерным и определяется «отчужде-

нием формы». «Отчуждение формы, т.е. превращение ее в осознаваемый прием, — это также условие ее универсализации, открывающее для скальда возможность поэтического овладения всю областью актуального настоящего без каких-нибудь тематических и ценностных ограничений» [5. С. 25]. К сказанному остается добавить, что к XIV в. превращение формы в художественный прием сделало возможным определение сферы актуального настоящего посредством формы.

Метафора формы, безусловно, выделяет «Лилию» на фоне других произведений скальдической поэзии; между тем «отчуждение» как основное свойство скальдической формы не позволяет классифицировать изучаемый текст как девинантный, отклоняющийся от скальдического канона. Напротив, метафора формы в «Лилии» является закономерным итогом развития скальдической поэзии, убедительным доказательством универсализации скальдической формы и ее высокого семантического потенциала. Отсутствие в «Лилии» кеннингов и переплетений предложений представляется нам важным, но частным нюансом языка «Лилии», следствием ее содержания; этот аспект языка мы не рассматриваем как определяющий при классификации текста. (Вопрос о языке и формах речи в «Лилии» обсуждается в другой нашей статье.)

Завершая анализ архитектоники «Лилии», отметим, что скальдическая форма была использована для словесного воплощения архетипов (топосов и символов) средневековой христианской культуры очень творчески, перенос формы оживил не только традиционные христианские темы и сюжеты библейской истории, но и молитвенное правило, что подчеркивает универсальность формы драпы, являющейся результатом многовековой работы с языком, прделанной исландскими скальдами.

«Лилия» относится к неслучайным текстам, тем текстам, которые являются символами исландской культуры. Такие тексты не подлежат забвению по причине своей глубины и динамичности, простоты и естественности и — что особенно важно — малой дистанции между словом и смыслом, к которой так стремился наш автор. Чувством просодики и фонеморфологии слова, а также вниманием к форме, завораживающим современного читателя, но естественным для скальда, определяется сила, красота и притягательность текста, — характерный признак словесной культуры Исландии.

© Н.Л. Огуречникова  
Дата поступления: 16.05.2018  
Дата приема в печать: 6.06.2018

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ólason, Vésteinn. Old Icelandic Poetry. In: *A History of Icelandic Literature*. Ed. by Daisy Neijmann. Lincoln & London: Nebraska Press, 2006. pp. 1—64.
2. Chase, Martin L. Devotional Poetry at the End of the Middle Ages in Iceland. In: *Eddic, Scaldic and Beyond*. Ed. By Martin Chase. Oxford: University Press, 2014. pp. 136—149.
3. Гуревич Е.А., Матюшина И.Г. Поэзия скальдов. М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 2000.

4. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
5. *Смирницкая О.А.* Древнегерманская поэзия. М.: Языки славянских культур, 2005.
6. *Sturluson, Snorri.* Edda. Háttatal. Ed. By Anthony Faulkes. (Viking Society for Northern Research). London: University Colledge, 1999.
7. *Poole, Russel G.* Viking Poems on War and Peace. A Study in Skaldic Narrative. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1991.
8. *Chase, Martin L.* Chase. Anonymous, Lilja. Introduction // Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages. Volume VII. Part 2: The Fourteenth Century. Edited by Margaret Clunies Ross. Belgium: Brepols Publishers, 2007. pp. 554—677.
9. *Finnbogason, Gunnar* (cand. mag.). Formáli í // Eysteinn Ásgrímsson. Lilja. Útgáfu annaðist. Reykjavík, Stafafell, 1974. Bls. 5—13.
10. *Helgason, Jón.* Norges og Islands digtning // Nordisk kultur. Litteraturhistorie. B. Norge og Island. Uppsala, 1953. Bls. 99, 153, 156.
11. Lilja: Kristis konungs drápa tíræð eftir Eystein munk. Ed. by Jónsson, Guðbrandur. Preface by Pétur Már Ólafsson. Reykjavík: Vaka-Helgafell, 1992.
12. *Meissner, Rudolf.* Die Kenningar der Skalden: Ein Beitrag zur skaldischen Poetik. Bonn, Leipzig, 1921.
13. *Schottmann, Hans.* Die isländische Mariendichtung: Untersuchungen zur volkssprachigen Mariendichtung des Mittelalters. Münchener germanistische Beiträge 9. Munich: Fink, 1973.
14. *Lindblad, Gustaf*, ed. Bergsbók: Perg. fol. nr.1 in the Royal Library, Stockholm. EIM 5. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1963.
15. *Jónsson, Finnur.* Historia ecclesiastica Islandiæ. 4 Vols. Copenhagen, 1772—8.
16. *Arnason, Jón.* Íslenskar þjóðsögur og æfintýri. Ný útg. Árni Böðvarsson og Bjarni Vilhjálmsson (útg.). Bindar I—V. Reykjavík: Önnuðust útgafa. Reykjavík: Bókaútgáfan Þjóðsaga. 1954.
17. Íslenskt þjóðsagna safn. Ritstjórar Ólafur Ragnarsson, Sverrir Jakobsson og Margrét Guðmundsdóttir. Bindar I—V. Reykjavík: Vaka-Helgafell, 2000.
18. *Skúli Gíslason.* Sagnakver Skúla Gíslasonar. Sigurður Nordal (útg.). Reykjavík: Helgafell, 1947. 2. útg. 1984.
19. *Dorkelsson, Jón.* Þjóðsögur og munnmæli. Önnur útgáfa. Reykjavík: Bókfellsútgáfan, 1956. (Fyrsta útgáfa 1899).
20. *Guðjónsson, Sverrir* (executive recording producer). Epitaph “Medieval Iceland”. Digital recording of Artcentrum AC001, 2012.
21. *Лотман Ю.М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010.
22. *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов. М.: Наука, 1979.
23. *Мелетинский Э.М.* Эдда и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968.
24. *Степин В.С., Гусейнов А.А., Семизин Г.Ю., Огурцов А.П.* Новая философская энциклопедия Т. IV. М.: Мысль, 2010.
25. *Paasche, Fredrik.* Kristendon og kvad. En studie i norrøn middelalder. Kristiania: Forlag av N. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1914.
26. *Грaбарь-Пассек М.Е., Гаспаров М.Л.* (ред). Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков / АН СССР, Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1972.
27. *Иеромонах Александр (Голицын).* Дионисий Ареопагит: Христианский мистицизм? 2016/03/11. Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/4870531.html>. (дата обращения: 15.04.2018).
28. *Дионисий Ареопагит.* Корпус сочинений. С толкованиями преподобного Максима Исповедника / Перевод и вступительная статья Г.М. Прохорова. Издание 6-е. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2017.
29. Толковая Библия, или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. Издание преемников А.П. Лопухина. Второе издание. Стокгольм: Институт перевода Библии, 1987.

30. *Paasche, Fredrik*. Lilja. Et kvad til Guds Moder. Andet oplag. Kristiania: Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1924.
31. *Голубцов А.П.* Литургия в первые века христианства (из лекций). Часть 3. М.: Лань, 2014.
32. Итальянская поэзия XIII—XIX вв. в русских переводах. Составитель Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1992.
33. *Kristjánsson, Jónas og Ólason, Vésteinn* (útg.) Eddukvæði. Bd. I—II. Fyrsti bindi: Goðakvæði. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 2014.
34. *Степин В.С., Гусейнов А.А., Семизин Г.Ю., Огурцов А.П.* Новая философская энциклопедия. Т. III. М.: Мысль, 2010.
35. *Knowles, David*. The Evolution of Medieval Thought. New York: Vintage Books, 1973.
36. *Забабурова Н.В.* Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба. Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/zababurova-roman-o-roze.htm>. (дата обращения: 12.05.2018).
37. *Данте Алигьери*. Новая Жизнь Божественная Комедия. Перевод с итальянского М. Лозинского. М.: Изд-во «Художественная литература», 1967.
38. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М.: Academia, 1924.
39. *Соловцова М.Н.* Символика лилии в европейской художественной культуре // Концепт. 2015. Спецвыпуск № 18. Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2015/75262.html>. (дата обращения: 12.05.2018).
40. *Гуревич А.Я.* Популярное богословие и народная религиозность средних веков. Из истории культуры средних веков и Возрождения. М.: Наука, 1976. С. 65—91.
41. *Hill, Thomas*. Number and Pattern in Lilja // The Journal of English and Germanic Philology. 1970. Vol. 69. no. 4. pp. 561—567. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/27705928>. (дата обращения: 12.05.2018).
42. Isländische Mariendichtung aus dem 14. Jahrhundert. Übersetzt und mit Einleitung versehen von Alexander Baumgartner. Freiburg im Breisgau: Herder, 1884.
43. *Паршин А.Н.* Циклы в православии и естествознании. 2012/06/08. Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/2609572.html>. (дата обращения: 09.05.2018).
44. *Гайденко П.П.* Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
45. *Gordon, Ida L.* Oral Tradition in the Sagas of Poets // Studia contentalia in honorem memoriae Benedikt S. Þórarinsson. Ed. B.S. Benedikz. Reykjavík, 1961. pp. 69—76.

УДК: 81'37:26:821.113.3-21"13"

DOI: 10.22363/2313-2299-2018-9-3-505-535

## **METAPHOR OF FORM IN “LILY” (architectonics of Icelandic Fourteenth century Christian Drapa)**

**Nataliya L. Ogurechnikova**

RUDN University  
Miklukho-Maklaja 6, Moscow, Russia, 117198

**Abstract.** Aim of the study is explication of the narrative technique of the person who composed “Lily”; research demands attention to the following aspects of the drapa: 1) its architectonics, i.e. correlation between the form and the content including topoi, symbolism and narrative strands; 2) the language of “Lily” and forms of narration in the text; 3) correlation between language and meter in “Lily”. The first of the three mentioned aspects of the text constitutes the subject matter of the paper, attention is also given to the value of the text in skaldic poetics and verbal culture of Iceland.

*Materials and methods.* The first section presents information on the surviving manuscripts and shows the value of “Lily” in the culture of Iceland; references to Icelandic folklore and modern recordings help realize importance of the text. In the second section technique of the author(s) is studied with regard to both, medieval Christian literature and verbal culture of medieval Iceland. The study is carried out on the basis of edition [8] and all available Russian translations of medieval Latin literature. Analysis of the latter enables to identify the literary topoi and corresponding archetypes of medieval consciousness reflected in “Lily”. The third section is devoted to semantics of the title and to other textual symbols. The fourth section considers the mode of text existence and addresses authorship.

*Results.* Analysis shows that the content of “Lily” does not go beyond few archetypes of medieval Icelandic and European Christian consciousness. Specificity of “Lily” is described as *metaphor of form*; the collocation denotes all semantic processes entailed by the transfer of the form of drapa into the sphere of traditional Christian culture. Metaphor of form is treated as a natural consequence of the main achievement of Icelandic skalds — involution of poetic form and turning it into artistic device [5], — a prerequisite to versatility of poetic content.

*Conclusion.* “Lily” is finally classified as a text which highlights semantic and functional potential of the skaldic form and on the whole complies with the canon of skaldic poetics. Assumption is made that the author of “Lily” did not realise himself as the author of the text, though the surviving text is, no doubt, result of his individual effort. Working with traditional material, the author of “Lily” most probably created his text in accordance with principles of Icelandic Oral Tradition.

**Key words:** drapa, stef, metaphor of form, Christian culture, Latin literature, archetype, topos, oral tradition, authorship, Iceland.

## REFERENCES

1. Ólason, Vésteinn (2006). Old Icelandic Poetry. In: *A History of Icelandic Literature*. Ed. by Daisy Neijmann. Lincoln & London: Nebraska Press. pp. 1—64.
2. Chase, Martin L. (2014). Devotional Poetry at the End of the Middle Ages in Iceland. In: *Eddic, Scaldic and Beyond*. Ed. by Martin Chase. Oxford: University Press. pp. 136—149.
3. Gurevich, E.A. & Matjushina, I.G. (2000). Poetry of skalds. Moscow: Publishing house of the Russian State University for Humanities. (In Russ.)
4. Averincev, S.S. (1996). Retic and the origins of the European literary tradition. Moscow: Shkola “Jazyki russkoj kul'tury” publ. (In Russ.)
5. Smirnickaja, O.A. (2005). Old Germanic Poetry. Moscow: Jazyki slavjanskih kul'tur publ. (In Russ.)
6. Sturluson, Snorri (1999). *Edda. Háttatal*. Ed. By Anthony Faulkes (Viking Society for Northern Research). London: University Colledge.
7. Poole, Russel G. (1991). *Viking Poems on War and Peace. A Study in Skaldic Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
8. Chase, Martin L. (2007). Anonymous, Lilja. In: *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*. Volume VII. Part 2: *The Fourteenth Century*. Edited by Margaret Clunies Ross. Belgium: Brepols Publishers. pp. 554—677.
9. Finnbogason, Gunnar (cand. mag.). (1974). Formáli. In: *Eysteinn Ásgrímsson. Lilja. Útgáfu annaðist*. Reykjavík, Stafafell. Bls. 5—13.
10. Helgason, Jón (1953). Norges og Islands digtning. In: *Nordisk kultur. Litteraturhistorie*. B. *Norge og Island*. Uppsala.
11. Lilja: Kristis konungs drápa tíræð eftir Eystein munk. (1992). Ed. by Jónsson, Guðbrandur. Preface by Pétur Már Ólafsson. Reykjavík: Vaka-Helgafell.
12. Meissner, Rudolf (1921). *Die Kenningar der Skalden: Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*. Bonn, Leipzig.
13. Schottmann, Hans (1973). *Die isländische Mariendichtung: Untersuchungen zur volkssprachigen Mariendichtung des Mittelalters*. Münchener germanistische Beiträge 9. Munich: Fink.

14. Lindblad, Gustaf (ed.) (1963). Bergsbók: Perg. fol. nr. 1 in the Royal Library, Stockholm. EIM 5. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger.
15. Jónsson, Finnur (1772—8). *Historia ecclesiastica Islandiæ*. 4 Vols. Copenhagen.
16. Árnason, Jón (1954). *Íslenskar þjóðsögur og æfintýri*. Ný útg. Árni Böðvarsson og Bjarni Vilhjálmsson (útg.). Bindar I—V. Reykjavík: Önnuðust útgáfa. Reykjavík: Bókaútgáfan Þjóðsaga.
17. Íslenskt þjóðsagna safn. (2000). Ólafur Ragnarsson, Sverrir Jakobsson og Margrét Guðmundsdóttir (útg.). Bindar I—V. Reykjavík: Vaka-Helgafell.
18. Skúli Gíslason (1947). *Sagnakver Skúla Gíslasonar*. Sigurður Nordal (útg.). Reykjavík: Helgafell. (2. útg. 1984).
19. Þorkelsson, Jón (1956). *Þjóðsögur og munnmæli*. Önnur útgáfa. Reykjavík: Bókfellsútgáfan, (Fyrsta útgáfa 1899).
20. Guðjónsson, Sverrir (executive recording producer) (2012). Epitaph “Medieval Iceland”. Digital recording of Artcentrum AC001.
21. Lotman, Ju.M. (2010). *Unpredictable mechanisms of culture*. Tallin: TLU Press. (In Russ.)
22. Steblin-Kamenskij, M.I. (1979). *Poetry of skalds*. Moscow: Nauka publ. (In Russ.)
23. Meletinskij, Je.M. (1968). *Edda and forms of early epic texts*. Moscow: Nauka publ. (In Russ.)
24. Stepin, V.S., Gusejnov, A.A., Semigin, G.Ju. & Ogurcov, A.P. (2010). *New encyclopedia of philosophy*. Vol. IV. Moscow: Mysl' publ. (In Russ.)
25. Paasche, Fredrik (1914). *Kristendon og kvad. En studie i norrøn middelalder*. Kristiania: Forlag av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
26. *Latin literature of X—XII centuries*. (1972). Ed. by Grabar'-Passek, M.E. & Gasparov, M.L. at Russian Academy of Sciences, A.M. Gorky's Institute of World Literature. Moscow: Nauka publ. (In Russ.)
27. Father Aleksandr (Golicyn) (2016/03/11). *Dionysius the Areopagite: Christian Mysticism?* (In Russ.) URL: <http://www.bogoslov.ru/text/4870531.html>. (accessed: 15.04.2018)
28. *Dionysius the Areopagite* (2017). *Corpus dionysiacum*. With commentary by the Venerable Maxim the Confessor. Translation and introduction by G.M. Prohorov. Sixth edition. Saint-Petersburg: Oleg Abyshko publ. (In Russ.)
29. *The Holy Bible with Commentary, or Commentary to all the books of Holy Scripture including Old and New Testaments*. (1987). Published by successors of A.P. Lopuhin. Second edition. Stokholm: Publishing House of the Institute for Bible translation. (In Russ.)
30. Paasche, Fredrik (1924). *Lilja. Et kvad til Guds Moder*. Andet oplag. Kristiania: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
31. Golubcov, A.P. (2014). *Liturgy during the first centuries of Christianity (from lectures)*. Part 3. Moscow: Lan' publ. (In Russ.)
32. *Italian Poetry of XIII—XIX centuries in Russian translations*. (1992). Compiled by R. Dubrovkin. Parallel texts in Russian and Italian. Moscow: Raduga publ. (In Russ.)
33. Kristjánsson, Jónas & Ólason, Vésteinn (útg.) (2014). *Eddukvæði*. Bindar I—II. Fyrsti Bindi: *Goðakvæði*. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.
34. Stepin, V.S., Gusejnov, A.A., Semigin, G.Ju. & Ogurcov, A.P. (2010). *New encyclopedia of philosophy*. Vol. III. Moscow: Mysl' publ. (In Russ.)
35. Knowles, David (1973). *The Evolution of Medieval Thought*. New York: Vintage Books.
36. Zababurova, N.V. *French medieval “Novel about Rose”. History and destiny*. (In Russ.) URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/zababurova-roman-o-roze.htm>. (accessed: 12.05.2018).
37. Dante, Alighieri (1967). *The New Life. Divine Comedy*. Translation from Italian by M. Lozinskij. Moscow: Hudozhestvennaja literature publ. (In Russ.)
38. Tynjanov, Ju.N. (1924). *The problem of poetic language*. Moskva: Academia publ. (In Russ.)
39. Solonicyna, M.N. *Lily as a symbol in European art and culture*. *Koncept*. 2015. Special issue № 18. (In Russ.) URL: <http://e-koncept.ru/2015/75262.html>. (accessed: 12.02.2018).

40. Gurevich, A.Ja. (1976). Popular theology and piety in Middle Ages. From the history of culture in Middle Ages and Renaissance. Moscow: Nauka publ. pp. 65—91. (In Russ.)
41. Hill, Thomas (1970). Number and Pattern in Lilja. *Journal of English and Germanic Philology*, 69 (4). 561—567. URL: <http://www.jstor.org/stable/27705928>.
42. Isländische Mariendichtung aus dem 14. Jahrhundert. (1884). Übersetzt und mit Einleitung versehen von Alexander Baumgartner. Freiburg im Breisgau: Herder.
43. Parshin, A.N. (2012/06/08). Cycles in Orthodoxy and natural science. (In Russ.) URL: <http://www.bogoslov.ru/text/2609572.html>. (accessed: 09.05.2018).
44. Gajdenko, P.P. (2007). Time. Duration. Eternity. The problem of time in European philosophy and science. Moscow: Progress-Tradicija publ. (In Russ.)
45. Gordon, Ida L. (1961). Oral Tradition in the Sagas of Poets. In: *Studia contentalia in honorem memorie Benedikt S. Þórarinsson*. Ed. B.S. Benedikz. Reykjavík. pp. 69—76.

**Для цитирования:**

Огуречникова Н.Л. Метафора формы в «Лилии» (архитектоника исландской христианской драпы XIV века) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика, 2018. Т. 9. № 3. С. 505—535. doi: 10.22363/2313-2299-2018-9-3-505-535.

**For citation:**

Ogurechnikova, N.L. (2018). Metaphor of Form in „Lily“ (architectonics of Icelandic Fourteenth century Christian Drapa). *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 9(3), 505—535. doi: 10.22363/2313-2299-2018-9-3-505-535.

**Сведения об авторе:**

**Огуречникова Наталия Львовна**, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и практики иностранных языков Института иностранных языков Российского университета дружбы народов (РУДН); *научные интересы*: язык и культура Исландии, историческая поэтика, история английского языка, теория грамматики; *e-mail*: ogurechnikowa@mail.ru.

**Information about the author:**

**Nataliya L. Ogurechnikova**, Doctor of Philology, Professor of the Department of Theory and Practice of Foreign Languages at „RUDN University“; *scientific interests*: the language and culture of Iceland; historical poetics, history of the English Language, theory of grammar; *e-mail*: ogurechnikowa@mail.ru