

**«КОРОЛЬ – ЖЕРТВА – МЕССИЯ»
В ШОТЛАНДСКОЙ ПЕСНЕ Skye Boat Song:**

Структурный анализ

Елена Федотова

В московской англиканской церкви одно время было принято устраивать под рождественский пост праздник с шотландскими песнями и танцами, которые предлагалось исполнять всем присутствующим. Поучаствовав в таком шоу лет восемь тому назад, я впервые услышала (и даже спела) песню Skye Boat Song; название можно передать как «Песня о корабле, идущем на остров Скай». Станным образом, песня просто заворожила меня. Я не могла отделаться от желания ее перевести, хотя до тех пор переводила только научные тексты. Привожу здесь оригинальный текст Г. Бултона¹, а также представляю на суд читателя свой перевод.

<p><i>Refrain:</i></p> <p><i>Speed bonnie boat, like a bird on the wing.</i></p> <p><i>Onward! the sailors cry;</i></p> <p><i>Carry the lad that's born to be King</i></p> <p><i>Over the sea to Skye.</i></p>	<p><i>Привев:</i></p> <p><i>Лети, мой корабль, как, взмахнув крылом,</i></p> <p><i>уносится чайка вдаль!</i></p> <p><i>Неси рожденного быть королем</i></p> <p><i>за море – на остров Скай.</i></p>
<p>Loud the winds howl, loud the waves roar, Thunderclaps rend the air; Baffled, our foes stand on the shore, Follow they will not dare.</p>	<p>Рокочут волны под ветра вой и гром, как глашатай бед. Враги обступили берег толпой, но плыть не посмеют вслед.</p>
<p>Though the waves leap, soft shall ye sleep. Ocean's royal bed. Rocked in the deep, Flora will keep Watch by your weary head.</p>	<p>Укачан волной, ты спишь. Под тобой беснуется бездна, бурля; лишь Флора покой охраняет твой. О море, постель короля!</p>

<p>Many's the lad fought on that day, Well the Claymore could wield. When the night came, silently lay Dead on Culloden's field.</p>	<p>Он многих сразил в тот отчаянный день; палаш был верен руке. А к ночи на Куллоден пала тень, покрыв тела на песке.</p>
<p>Burned are our homes, exile and death Scatter the loyal men. Yet, ere the sword cool in the sheath, Charlie will come again.</p>	<p>Наш край разорен; это – чуждая речь, рассеянье верных и кровь. Но в ножнах остыть не успеет меч, как Чарли явится вновь.</p>

Поначалу мне представилось, что в этой песне речь идет о прекрасном короле, павшем в битве за свой народ, и тело его, как это было с каким-нибудь Боромиром² или Тристаном³, положено в погребальную ладью и отпущено в море, до встречи с Островами Блаженных. Мелодия завораживала не меньше текста. Непонятным оставалось одно: почему народ ждет возвращения героя, если он погиб? И вообще, кто такой этот Чарли?

Заглянув в Википедию, я поняла, что все не так просто. Прежде всего оказалось, что данная песня весьма популярна и бытует в разных вариантах. Более того, она считается своеобразным стандартом народной шотландской песни и традиционно выражает якобитский⁴ дух; события, в ней описанные, стали национальной шотландской легендой. Но что это за события? И где же здесь место легенде?

В 1745 г. в Шотландии вспыхнуло восстание против английского владычества. Во главе шотландцев стоял претендент на английский и шотландский престолы Чарльз Эдвард Стюарт (иначе – Карл Эдуард Стюарт). Этот человек, которого одни называли «Принцем Чарли», другие – «Молодым Претендентом», третьи – «Красавчиком Чарли» (Bonnie Prince Charlie)⁵, проиграл англичанам сражение при Куллодене (север Шотландии, 1746 г.) и фактически бежал с поля боя, предоставив своим генералам расхлебывать последствия; иные из них пошли за него на эшафот. В сражении погибли многие сторонники Стюартов. И вовсе не «безмолвно лежали их тела» к вечеру того дня: несколько суток с поля боя слышались стоны раненых, которым англичане запретили оказывать помощь. Все это произвело кошмарное впечатление на очевидцев.

Кроме того, в результате поражения Шотландия потеряла многие права и свободы. Но руководитель восстания благополучно спасся при помощи

клана Мак-Дональдов, которые сочувствовали якобитам. Переодевшись в женское платье, под видом служанки знатной дамы Флоры Мак-Дональд, Чарльз на маленьком суденышке бежал на остров Скай⁶, где скрывался некоторое время, а затем переправился на континент⁷. Во Франции он вел жизнь совершенно не романтическую и умер в возрасте 68 лет, скорее всего – от пьянства. Трона он не получил, борьбы за Шотландию не продолжил, в битве не пал. Единственным памятным результатом его жизни стало разорение страны в 1746 г. и гибель многих сторонников якобитского движения. Однако молва, шотландский фольклор и несколько известных авторов превратили Чарльза в легендарного героя, фактически «второго короля Артура», и даже более того – «второго Христа»⁸.

Эта ситуация исследована рядом авторов⁹, которые пришли к выводу о существовании феномена «стюартовского мифа», включающего в себя «мессианское возвращение» Стюартов. Несмотря на очевидный утопизм этого мифа, он сыграл свою положительную роль, поскольку содержал концепт, ставший стержнем шотландского национального самосознания, и способствовал, в конечном итоге, сохранению национальной культуры и идентичности шотландцев в их борьбе против английской культурной и политической гегемонии.

Содержание и судьба песни *Skye Boat Song* хорошо соотносится с упомянутым мифом. Заглянув в тот же интернет-ресурс, можно обнаружить, что песня эта вовсе не народная, не шотландская и не подлинно якобитская: ее написал англичанин Гарольд Бултон (H. Boulton¹⁰), на английском языке, в середине XIX в., когда якобитское движение уже стало историей. Тем не менее, песня была удачно «пущена в народ»: Бултон добавил свое произведение к народным песням, собранным Энни Мак-Лауд, и издал вместе с ней в сборнике¹¹. Мелодия песни была действительно шотландская народная.

Песня имела успех: очень быстро нашлись люди, которые «вспоминали», что слышали ее в детстве, на старом гэльском языке. Таким образом, претерпев удивительную «фольклоризацию», *Skye Boat Song* превратила неудачника и беглеца в национального героя, а также стала выражением «истинно якобитского духа» и «шотландского национального самосознания». Как же это получилось?

Замечательная магия этой песни подвигла меня на исследование области, которой я раньше не занималась, а именно кельтской истории и фольклора. До тех пор я занималась библеистикой, и особый интерес вызывали у меня те библейские нарративы, которые я теперь называю «нелинейными»; коротко говоря, это тексты с «двойным дном», где при помощи специальной структуры создается второй план повествования со своим собственным сообщением, отличным от сообщения сюжетного плана. Общая семантика таких текстов, в соответствии с моими наблюдениями, складывается посредством взаимодействия различных, иногда даже

противоречащих друг другу смысловых пластов различных планов повествования¹².

В конечном итоге, именно этот специфический опыт помог мне разглядеть сходные черты «двуплановости» бултоновского текста *Skye Boat Song*. Рассмотрев его с упомянутых позиций, я с удивлением убедилась, что по сути, в этом тексте при помощи образных и лексических параллелей, апеллирующих к кельтской и христианской традициям, выстроен второй, ассоциативный семантический план, на котором Чарльз Эдвард Стюарт представлен законным королем. Смысл заднего плана создается сетью ассоциаций, вызываемых чтением или прослушиванием текста. И если ассоциации имеют системный, а не разрозненный характер, то они складываются в смысловую картину, которая может совершенно не совпадать с семантикой сюжетного плана. В нашем случае, законность королевских притязаний претендента, в первую очередь, подтверждается намеками на его гибель в Куллоденской битве, исторически совершенно безосновательными¹³.

Прежде, чем анализировать политическую подоплеку литературных приемов Бултона, следует, вероятно, пояснить связь между легитимностью правителя и его смертью от руки врага. Для этого нам необходимо рассмотреть, к каким ритуальным или психологическим образцам относится гибель царя (короля) в битве, и почему этот образец, несомненно идущий из древности, оставался настолько актуальным в Новое время, что мог быть использован автором текста для выражения определенных аспектов своего замысла.

Отметим для начала, что, как правило, любая насильственная смерть царя, особенно гибель в битве за страну, рассматривается народным сознанием (или народным бессознательным?) как ритуальная, то есть имеющая отношение к ритуалу жертвоприношения царя.

В свою очередь, представления о жертвоприношении царя, в различных его формах, настолько общи для разных культур¹⁴, что вызывают мысль об архетипе. В основе таких представлений лежит мифологический образ бога, приносимого в жертву ради создания или восстановления космического порядка. Общепринятая царская идеология изображает царя как представителя бога на земле, если не прямо как его земное воплощение. Соответственно, Левинсон¹⁵ полагает, что ритуал жертвоприношения царя или царского сына может следовать образцу *imitatio dei*.

Обращаясь к анализу А.М. Хокарта¹⁶, нетрудно сделать вывод о закономерности царских жертвоприношений вообще. Прежде всего, Хокарт показал, что административные функции царя вторичны, а первоначально царь, как глава народа и территории (практически любого масштаба), исполнял только ритуальную роль гаранта и проводника благ, текущих от духа-покровителя к народу. Эти блага и были основной целью ритуала, а механизм воздействия на духов, по Хокарту, сводился к серии отождествлений: отождествлялся прежде всего народ, ожидавший благ, с тем

духом или богом, от которого блага должны были исходить. Посредники в этом процессе, отождествляемые одновременно и с народом, и с духом – это распорядитель (глава) ритуала, культовый объект и жертва; тем самым, все трое приравниваются друг к другу¹⁷. Отсюда и проистекают представления древних о сути царской власти, согласно которым царь выступает как посредник, ответственный перед богами за состояние народа, а перед народом – за благосклонность богов и общее благоденствие. Будучи изначально отождествляем с жертвой, царь и должен был приноситься в жертву при нарушениях мирового и общественного порядка – с целью восстановления этого порядка¹⁸.

Помимо проведения ритуала, одной из основных ритуальных функций царя в древности считалось ведение войны. Война, ведомая царем – это всегда сакральное деяние¹⁹, направленное на защиту благосостояния общества от внешних и, равным образом, от внутренних врагов. Даже полицейские функции верховной власти, по Хокарту, мотивируются не столько поддержкой закона, сколько защитой государства от сил зла. До сих пор практически везде церемониальный наряд царя (короля) – это военная форма, а окружающая монарха аристократия – военная каста.

Итак, победа царя над силами зла может осуществляться при помощи как ритуала, так и военных действий; все военные действия царь ведет в качестве ритуальной фигуры. Соответственно, гибель царя (короля) на поле боя также воспринимается как ритуальное действие, равносильное жертвоприношению: царь отдает себя за народ.

В Ветхом Завете наблюдаются как соответствия ритуалу жертвоприношения царя, так и отклонения от него, но в Новом Завете *Жертвоприношение Иисуса* неразрывно связано с Его царским достоинством. Новозаветная триада **Царь – Жертва – Мессия (Спаситель)** в мистико-мифологическом пространстве библейского мира существует в своем тождестве, доказывая свое единство через самое себя²⁰.

Таким образом, опора на традицию, как древнюю, так и новозаветную, дает возможность рассматривать царя (короля), павшего в решающей битве, в качестве жертвы за свой народ и как спасителя народа – подтверждающего самим фактом жертвы подлинность своего царского достоинства.

Приведенный выше обзор, хотя и очень краткий, позволяет исследовать структуру шотландской песни под определенным углом зрения. И в первую очередь, становится понятной цель литературной деформации образа Чарльза, а также – настоятельная необходимость «фольклоризации» авторской песни. Способ, которым выстраивается миф в «народной песне», весьма примечателен, ибо опирается одновременно на кельтскую и библейскую (мессианскую) традиции. Иными словами, данный текст имеет своеобразную структуру, узнаваемую образность и лексику, благодаря которым у читателя, воспитанного на соединении христианской и кельтской традиций, возникают устойчивые ассоциации. Ассоциации складываются в дополнительный семантический план, на котором образ Ч.Э. Стюарта

лишается исторической достоверности, поскольку упомянутый смысловой пласт содержит намеки на гибель героя в Куллоденской битве (чего не было в действительности) и одновременно – намеки на его мессианское возвращение, мифологическое по самому своему содержанию.

Рассмотрим теперь структуру песни в подробностях. Отметим сразу, что буквально в каждой строфе смешение образов, сюжетов и названий порождает множество ассоциаций, которые создают подсознательное впечатление подлинно королевского достоинства героя и его гибели в битве; а в первой, центральной и последней строфах (то есть, во всех сильных позициях) нарастает также намек на его мессианскую, спасительную роль.

Действительно, в первой строфе (припеве²¹) можно увидеть завуалированный образ похорон короля в погребальной ладье²². Здесь особую атмосферу создает само упоминание острова. Согласно представлениям кельтов, как и многих других народов, острова были сакральным пространством. На островах помещался кельтский *Другой мир* (Сид), куда доплыть можно было только в стеклянной ладье. На островах же проводили обряды инициации, смысл которых, как известно – умирание прежнего существа и рождение его в новом качестве. Предполагалось, что в процессе ритуала посвящаемый попадает в царство мертвых, переживает там испытания и возвращается другим человеком.

В дополнение к этим общим представлениям, в песне очевидно «играет» название острова; его английское произношение (Скай) неотличимо от слова «небеса», да и написание этих слов довольно близко (“Skye” и “sky”).

На самом деле, этимология названия²³ точно не известна и может восходить к каким-то субстратным слоям языка; все наличные этимологические теории связаны с теми или иными ассоциациями звукового ряда. Однако нужно учесть, что подобные ассоциации и создают предпосылки для так называемых «народных этимологий». Из упомянутых теорий отметим отсылку к кельтскому слову «крылоподобный» (возможный намек на форму острова), а также – к др.-скандинавскому *sky-ey, то есть, «Облачный, окутанный туманами, остров». В связи с последней теорией, можно вспомнить, что *Остров Блаженных* описан в ирландских сагах именно как «туманный», «покрытый росой», «серебристый»; там «мерцает белое облако» и «туманна серебристая поляна»²⁴.

Таким образом, ладья, несущая того, кто «рожден (быть) королем», море, остров под названием «Скай», покрытый облачной завесой – все эти детали уже создают соответствующие ассоциации. Картина дополняется упоминанием птицы, ибо согласно верованиям многих народов, начиная с глубокой древности, душа умершего человека улетает в небо в виде птицы²⁵. Поскольку кельты верили в бессмертие души, и в сагах описаны редкие случаи возвращения героев из *Другого мира*, во всяком случае, признается связь между двумя мирами, их проникновение друг в друга, то путешествие в *Другой мир* предполагает некоторую возможность возвращения короля –

может быть, в каком-то новом качестве, и это в принципе может служить заставкой мессианской темы.

Тема гибели продолжается в следующей строфе: завывание ветра и рокот волн, раскаты грома, разрывающие воздух – такие «небесные знаки», по верованиям кельтов, «обычно сопровождали гибель великой души»²⁶.

Далее, «озадаченные враги» в том же четверостишии могут повергнуть читателя в недоумение. Если описана историческая ситуация, то почему бы им и не посметь преследовать беглеца? Он спасался на маленьком судне, его окружение состояло из Флоры Мак Дональд, пары слуг и шести матросов; от такой компании вряд ли можно было ожидать серьезного отпора. Однако, если враги, согласно намеку, видят перед собой погребальную ладью, то сковавший их священный трепет не вызывает удивления. К тому же кельтский *Другой мир* – это мирная территория, куда нельзя вторгаться агрессору²⁷.

Следующая строфа (которая отсутствует в некоторых версиях, но есть в оригинальном варианте Бултона) занимает в тексте песни центральное положение, если за первое четверостишие принять припев. Она выделяется наличием внутренней рифмы²⁸ и обращением к главному герою во втором лице, что создает некоторое впечатление плача по умершему королю. О королевском достоинстве «усопшего» (спящего) говорит, в частности, вежливая форма обращения – *ye – a* также прямая отсылка (*ocean's royal bed*).

Мистический фон усиливается реминисценцией на евангельский сюжет (Мф 8:23 – 27 и пар.), где Иисус спокойно спит в лодке, несмотря на бушующие вокруг волны, тем самым обращая внешнюю бурю во внутренний мир. Однако этот христианский мотив характерно сочетается с традиционным упоминанием сна как метафоры смерти и с чисто кельтским образом женщины-охранительницы, как бы проводницы героя в *Другой мир*. Ее появление в тексте, да еще в сильной позиции – центре – никак нельзя считать случайностью.

Действительно, в ирландских сагах, из которых мы во многом черпаем наши сведения о кельтской традиции, женщины занимают выдающееся положение. Даже война у кельтов по большей части находится в ведении женщин. При этом если обычные женщины сражаются наравне с мужчинами²⁹, то богини войны (они же – обитательницы Сиды) занимаются исключительно ритуалами повышения плодородия и войной. Впрочем, они могут и не выходить на поле брани с оружием в руках, поскольку умеют влиять на ход битвы при помощи магии³⁰.

Сверхъестественный мир в ирландской мифологии – это мир по преимуществу женский. Королева или богиня из Сиды может завлечь в *Другой мир* даже смертного мужчину, если полюбит его. Поскольку вернуться из Сиды почти невозможно, такая женщина играет роль настоящего «ангела смерти».

Судьба мужчины, по сагам, часто находится в руках женщины; мотив «судьбы» в кельтской традиции вообще сохраняет стойкую связь с женским

началом. Как пишет Т.А. Михайлова: «Архаический образ женщины-судьбы в мифопоэтической традиции древних кельтов ... восходит к культу Великой Богини, известному многим народам. В традиционной кельтской ... культуре эта фигура во многом меняется, обретает приземленные черты и становится чем-то похожей на обычную женщину. Однако при этом мрачно-мистический характер ею не полностью утрачивается, и она – уже как жена, мать, сестра – постоянно готова повернуться к мужчине своей сумрачной стороной и предречь ему поражение в битве и смерть...»³¹

Характерно также, что «в женских божествах ирландских мифов воплощена одна из основных идей кельтской религиозно-мифологической традиции – идея верховной королевской власти»³², которая сама по себе связана с древним и очень глубоким символизмом: центра страны и нации. Верховный король правил в Таре – символическом центре Ирландии, окруженном четырьмя провинциями³³, которые, по-видимому, соответствовали четырем сторонам света; Ирландия и называется в сагах «Островом четырех владык».

Но верховным королем Ирландии можно было стать лишь с соизволения богинь, воплощавших королевскую власть. В саге о приключениях короля Конна рассказывается о такой богине: она стояла у трона в *Другом мире* и подавала назначенному королю напиток верховной власти и бессмертия – красное пиво. В других мифах верховную власть воплощают королева Коннахта Медб или королева Лейнстера Медб Летдерг. Последняя поочередно сочеталась браком с девятью королями Ирландии, и «велика была сила Медб над мужами Ирландии, ибо не мог стать королем Тары тот, чьей супругой она не была»³⁴. Саги показывают нам, что короли в Ирландии сменяют друг друга, но королева никогда не бывает «без мужа», ибо верховная власть так же вечна, как принцип, который представляет и воплощает богиня-королева.

Другими словами, верховная власть – это аллегория земли Ирландии, с которой король должен сочетаться священным браком, и о таких ритуалах также рассказывают саги: ритуальный брак короля с его королевством утверждал власть вновь избранного короля. В саге «Любовь к Этайн» ирландцы отказываются подчиняться новому королю до тех пор, пока он не выбрал себе королевы: король становится законным только после того, как сочетается браком с богиней Верховной власти, которую в данном случае представляет Этайн – дочь одного короля и супруга другого³⁵. Это лишний раз подтверждает, что «все кельтские богини вовлечены в символизм верховной власти, и все они восходят к одному великому прообразу – древней Матери-Земле»³⁶.

Возвращаясь к нашему шотландскому тексту, можно сказать, что подложка кельтской традиции в нем создает исключительный ореол для женского образа, который внезапно появляется в третьей строфе. В образе Флоры соединяются мотивы любви, войны, судьбы, гибели, *Другого мира*, олицетворения королевской власти, и все намеки имеют сходную функцию:

укрепить представление о подлинности королевского достоинства «принца Чарльза».

Особую роль в тексте может играть повторяющийся образ морской волны. Помимо того, что вода в кельтской традиции вообще выступает прообразом первоосновы всего живого, символом околоплодных вод, и одновременно – могилы, сохраняя при этом свою связь с женским началом, в сагах встречается устойчивый фразеологический оборот *deoch tonna*, «напиток волны»; «...семантика его не оставляет сомнений – так обозначается смерть, причем, как правило – смерть насильственная». Сам по себе «напиток» не выступает причиной смерти. «Чаще данное выражение обозначает насильственную смерть в более широком смысле, обычно – смерть в бою...»³⁷. Таким образом, сам фон событий – морская стихия и качание волн, в сочетании с женской фигурой – может пробудить соответствующие ассоциации, создавая впечатление гибели в битве и одновременно – вынашивания в утробе новой жизни, нового смысла.

Тем самым, в сильной позиции центральной строфы на законность королевских претензий К.Э. Стюарта указывает все: завуалированный намек на гибель в Куллоденской битве, прямое упоминание королевских атрибутов, образ женщины-охранительницы, проводницы в *Другой мир*, знатной особы, вполне способной выступить олицетворением верховной власти и земли Шотландии.

Наконец, параллель с Христом³⁸ (спокойный сон в лодке посреди бушующего моря) подкрепляет образ короля-спасителя, роль которого – принести мир и процветание родной земле. Это можно считать конкретизацией мессианской возможности, заданной в первой строфе намеками на *Другой мир* (*Skye – sky*): как говорилось, из *Другого мира* в принципе можно вернуться, хотя сделать это, согласно кельтской мифологии, способен не каждый, но только избранный герой или великий король³⁹.

В следующей строфе прославление воинской доблести героя накладывается на картину всеобщей гибели. О смерти Чарльза, конечно, не упоминается, но ничего не говорится и о его спасении или о судьбе, отличной от судьбы тех, кто после сражения «лежал на Куллоденском поле» (*when the night came, silently lay dead on Culloden's field*).

Последняя строфа (снова сильная позиция) опять начинается с намека на гибель правителя: если праведный король приносит земле мир и процветание, то его смерть или уход ведут к разорению земли и рассеянию народа. И наконец, заканчивается песня узнаваемыми словами: “*He will come again*”, хорошо знакомыми по англоязычной версии христианского *Символа веры*⁴⁰.

Так «ударной» параллелью завершается развитие мессианской темы, намеченной в первой строфе, и ответ мессианства довершает утверждение королевских прав шотландского претендента на трон, ибо Иисус сочетает в себе три достоинства: *Жертвы, Царя и Мессии*. Каждое из них в мистическом пространстве существует в неразрывной связи с двумя другими;

это – идеальные соотношения идеального мира, задающего нормы для мира реального, и поэтому тот, кто соединяет в себе жертвенность и мессианство, должен обязательно быть царем – в реальности, определяемой идеалом. Такова логика традиционного и религиозного сознания.

В итоге можно увидеть, как «народная» песня выстраивает на заднем плане образ шотландского короля, никак не соответствующий исторической фигуре К.Э. Стюарта. Это делается, повторим, при помощи особой структуры, образности и лексики, которые порождают специфические ассоциации у людей, воспитанных на сочетании христианской и кельтской традиций. Читателю или слушателю песни предлагается представить себе отважного короля, павшего в битве за освобождение своего народа, тело которого в погребальной ладье, в сопровождении прекрасной посланницы из *Другого мира*, направляется к Острову Блаженных. Вместе с тем, это король-спаситель, по подобию Христа, и такого короля ждет мессианское возвращение из *Другого мира* (может быть, мистическое, в образе другого короля?), потому что он призван освободить, защитить и объединить свой народ.

В связи с очевидно содержащимся здесь мессианским мотивом, полезно вообще рассмотреть соотношение припева и строф в данной песне, поскольку оно заметно отличается от обычного. Как правило, в куплетах разворачивается сюжет, а припев лишь сублимирует основную идею произведения. В данном случае припев не только соперничает с куплетами по содержательности, но в нем фактически происходит основное действие, и поэтому функционально он по праву занимает место первого куплета, выступая в то же время лейтмотивом всего произведения.

Действительно, все действие песни заключается в движении корабля к спасительному острову Скай; остальные строфы, по сути, дают только картинки, поясняющие причины и обстоятельства этого бегства. Третья, центральная строфа рисует внутренность бегущего по волнам корабля: король, спящий глубоким сном, и охраняющий его «ангел» в образе прекрасной и знатной девушки. Мы видели выше, что концентрация реминисценций, ассоциаций, намеков и отсылок к традициям в центральной строфе предельно велика; эти образы показывают не просто внутреннюю часть корабля, но открывают глубинный смысл происходящего. Картинка третьей строфы, в отличие от прочих, глубоко статична и играет осевую роль; остальные строфы, включая припев, структурно и семантически расположены симметрично по отношению к третьей строфе, то есть, центрированы вокруг нее.

В самом деле, вторая строфа рисует картинку природной бури и оцепеневших врагов на берегу. Симметричная ей четвертая – картину боя, бури человеческой, которая оставила по себе застывшие тела павших бойцов. Первая и пятая строфы также симметричны, но в них есть противоположная динамика: в первом куплете на фоне пустынных морских просторов происходит движение бегства, от Шотландии вовне, и можно сказать, что во

временном плане оно принадлежит настоящему. В пятой строфе, напротив, на фоне пустыни разоренной земли намечено обратное движение – возвращение Чарльза, которое произойдет в будущем. Эта схема, подчеркнем еще раз, центрирована на третьей строфе, которая описывает настоящее (с точки зрения сюжета), но странным образом, глагольные формы в ней стоят в будущем времени, как бы перекидывая мостик от настоящего действия первых двух строф, обусловленного прошлым четвертой строфы – к будущему, то есть, к возвращению короля. Здесь уместно также отметить, что основные глаголы первой строфы (припева) стоят в повелительном (как бы «пожелательном») наклонении, что придает действию оттенок недосовершенности; автор как будто подгоняет движение, которое протекает с недостаточной скоростью, как бы «нехотя».

Обратимся теперь к музыкальному оформлению сюжета. Примечательно, что припев исполняется в мажорной тональности, в то время как строфы поются на минорный лад. В музыкальном произведении припев обычно задает основную тему, и отличие ладов в данном случае противопоставляет припев остальным строфам. Однако по семантике прямого смысла противопоставления нет; и там, и здесь, по сути, описана грустная и не совсем славная реальность: поражение, разорение земли, опасность, бегство. Но если припев выступает заставкой мессианской темы, которая в строфах развивается и завершается в последней строфе – провозвестием мессианского возвращения героя, то, видимо, мессианизм, также подтверждающий законность королевского титула, и есть основное содержание и основная мажорная тема припева, а значит, и всего произведения в целом.

Наконец, само заглавие песни, **Skye Boat Song**, очевидным образом, соответствует больше второму уровню смысла, ибо что может быть героического в кораблике, на котором несчастный беглец плавает с одного острова на другой в попытках спрятаться от смертельной опасности? Воспевания достоин скорее корабль, на котором он вернется как победитель.

Таким образом, в тексте действительно определяются два смысловых уровня, и их расхождение подкрепляется музыкальным оформлением песни. Хорошо видно, как структура песни «подсвечивает» второй семантический уровень, цели которого вполне прозрачны, а именно: предлагая, хотя бы на заднем плане, принцу Чарльзу Эдварду Стюарту судьбу павшего в битве короля и короля-мессии, текст «народной» песни легитимирует и актуализирует «своего короля». Неудачливый претендент на английскую и шотландскую корону, неромантическая личность – преображается (вполне романтическим приемом) в «настоящего», законного короля, подтверждая тем самым права Шотландии на суверенность и даже – на преобладание над Англией. На английском троне, по справедливости, должен сидеть шотландский король, и так непременно будет в дальнейшем – вот сообщение второго плана текста, который по сию пору считается образцовым выражением шотландского национального самосознания.

В заключение, мы должны задать себе вопрос: соответствует ли предложенная интерпретация литературной традиции кельтов? Заметим, что Бултон хорошо знал шотландский фольклор и писал свои произведения, основываясь на подлинно народном материале. Но обычно ли для кельтской традиции обращаться к такой многоплановости текста? Представляется, что на этот вопрос можно с уверенностью ответить утвердительно. Народы кельтского происхождения вообще сохраняют необычную устойчивость предания и верность традиции, а кельтское искусство от древних времен характеризуется склонностью к двусмысленности и созданию расплывающихся, ускользающих образов, которую Пауль Якобсталь назвал «стилем Чеширского Кота».

Блестящим примером успеха такого стиля уже в наше время выступает творчество ирландского писателя Дж.Джойса (1882 – 1941); характер его произведений в значительной мере определяется ирландским происхождением. Творческие приемы Джойса включают использование параллельных эпизодов и контрастных литературных стилей, среди которых особое место занимает *поток сознания*; большую роль у Джойса играют литературные аллюзии и свободные ассоциации; добавим к этому обращение к внутренней сути вещей и душевному миру героев, а также невероятно многоуровневую и многоязычную игру слов. В целом для текстов Джойса характерна замечательная полифония, когда слово может звучать как аккорд из нескольких значений, а отрывок текста – содержать противостоящие мотивы или мелодии, в духе контрапункта. Джойс не единственный англоязычный автор, использующий, в той или иной мере, подобный стиль; в конце концов, народные тексты, на которые он опирается и ссылается, также часто включают многоплановость смысла, основанную на игре слов⁴¹.

Все это лишний раз подкрепляет наши догадки о подтексте песни *Skye Boat Song*. Результаты нашего анализа вполне соответствуют исследованиям Дональдсона и Питтока, которые пришли к выводу об особой роли шотландского фольклора в утверждении «якобитского духа» и национальной идентичности шотландцев – при том, что к началу XIX в. уже не существовало ни якобитского движения, ни подлинно шотландского фольклора: под рубрикой «народная песня» чаще всего ходили авторские произведения, написанные между 1790 и 1820 гг.

Дональдсон⁴² пишет, что культурная роль якобитского движения заключалась в его влиянии на формирование идей, в том числе – на трансформацию образа шотландской идентичности. Смысл этого движения понимали по-разному: как династическую распрю, как войну абсолютизма с конституционным правлением, как конфликт на расовой почве (кельтов с англо-саксами) или даже борьбу традиционализма с обществом современного типа. Несомненно одно: якобитское движение породило в Шотландии непревзойденный корпус популярной поэзии и песен. По словам Р.Бернса, «шотландская муза – якобитка». И не имеет значения, что события или их интерпретация в таких произведениях, как правило, не соответствуют

реальной истории; они создают *миф* в подлинном смысле этого слова и выражают народный дух. Питток⁴³ полагает, что настало время отойти от «демифологизации» текстов: мифы – это факты для тех, кто объективирует их в верованиях; тем самым, они становятся частью порядка вещей.

¹ URL: en.wikipedia.org/wiki/The_Skye_Boat_Song.

² Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец. М.: Астрель. 2011. С. 453-455.

³ Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде. М.: Худ. лит., 1955. С. 21.

⁴ Якобиты – сторонники возвращения на английский престол потомков короля Иакова I Стюарта, сына Марии Стюарт, который правил Англией и Шотландией с 1603 по 1625 г. Русскоговорящему читателю полезно отличать *якобитов* от *якобинцев* (сотрудников Робеспьера по Якобинскому клубу в Париже), а также от *яковитов* (членов первой христианской общины под руководством Иакова, брата Господа).

⁵ Pittock M.G.H. Charles Edward Stuart. <http://etudesecossais.revues.org/index149.html>.

⁶ Остров Скай (Skye) расположен на Гебридах; в интересующее нас время фактически находился в руках клана Мак Дональдов.

⁷ Заметим себе, что Флора Мак-Дональд тоже пострадала в этой истории: за спасение Чарльза она пару лет провела в английской тюрьме.

⁸ См. Pittock M.G.H. The Invention of Scotland: Stuart Myth and Scottish Identity, 1638 to the Present. London: Routledge. 1991. – 198 p.

⁹ Кроме работ Питтока, упомянутых в сносках 5 и 8, см. также Pittock M.G.H. Poetry and Jacobite Politics in eighteenth-century Britain and Ireland. Cambridge. 1994. P. 133 – 176; Donaldson W. The Jacobite Song: Political Myth and National Identity. Aberdeen. 1988.

¹⁰ URL: www.ghgraham.org/text/haroldedwinboulton1859_obit.html. Доступ свободный.

¹¹ Songs of the North (Eds. H. Boulton, A. McLeod). London, 1884.

¹² См., например, Федотова Е. Что заставило Пилата умыть руки? Из наблюдений над мотивной структурой **Повествования о Страстях** // Матер. XV Ежегодной Международной конференции по иудаике. Часть 2. М.: Сэфер. 2008. С. 128 – 149; она же. «Благословение Иакова» (Быт 49) и «Благословение Моисея» (Втор 33) в аспекте структурного исследования // Научные труды по иудаике. Матер. XVII международной ежегодной конференции по иудаике. Т. 1. М.: Сэфер. 2010. С. 48 – 72; она же. Роль архаичных деталей похоронного обряда в библейском повествовании // Норма и аномалия в славянской и еврейской культурной традиции / Отв. ред. О.В.Белова. М.: Ин-т славяноведения РАН. 2016. С. 33 – 49; она же. Как превратить конфликт в дружеский контакт (Быт 31) // Контакты и конфликты в славянской и еврейской культурной традиции / отв. ред. О.В.Белова. М.: Ин-т славяноведения РАН. 2017. С. 50 – 67.

¹³ См. Федотова Е. Ритуальная смерть как средство легитимации короля в популярной шотландской песне // Труды Русской Антропологической Школы, № 12. М.: РГГУ. 2013. С. 181 – 202.

¹⁴ См., напр., Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. Исследования магии и религии. М.: Эксмо, 2006. 960 с.; Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литер. обозрение, 2000. 400 с.; он же. Козел отпущения. СПб: Изд. Ивана Лимбаха, 2010. 376 с.; Лич Э. Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов. М.: Вост. литер., 2001. С. 99 – 114; Levenson J.D. The Death and Resurrection of the Beloved Son. New Haven: Yale univ. press, 1993. 258 p.

¹⁵ Levenson J.D. Op. cit. P. 25 – 33.

¹⁶ Hocart A.M. Kings and Councillors. An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society. Chicago: Chicago univ. press, 1970. P. 41 – 249.

¹⁷ См. также Малиновский Б. Магия, наука и религия. М.: Рефл-бук, 1998. С. 43; Лич Э. Цит. соч. С. 111.

¹⁸ По-видимому, следует отличать теоретическую и мифологическую норму от практического применения нормативного ритуала, которое зависит уже от реальной силы правителя и местных традиций, обусловленных этой реальной силой. Указанное различие между

теорией и практикой хорошо показал Ян Бреммер, на древнегреческом материале (см. *Bremmer J. Scapegoat Rituals in Ancient Greece // Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 1983. P. 299 – 320).

¹⁹ См. *Hocart A.M.* Op. cit. P. 156 – 161, 181, 186. О сакральном характере войны говорит и Й.Хёйзинга (см. *Хёйзинга Й. Homo ludens // Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2004. С. 147 – 172*), хотя ее игровая направленность – предмет особого разговора, и не входит в нашу тему.

²⁰ См. *Федотова Е.* Почему царь? Ритуал жертвоприношения царя в ТаНаХе и его трансформация в евангельском мифе // *Старое и новое в славянской и еврейской культурной традиции / Отв. ред. О.В.Белова. М.: Ин-т славяноведения РАН. 2012. С. 23 – 42.*

²¹ Рефрен здесь можно рассматривать как первую строфу, поскольку в английских песнях он часто поется первым (в частности, это относится к данной песне).

²² Такой способ погребения, скорее всего, не был общепринят у кельтов, если судить по археологическим данным, описывающим захоронения в земле, но он, несомненно, существовал, ибо оставил след в художественных произведениях, основанных на кельтской традиции. Сюда можно отнести рассказ о смертельно раненном Тристане, которого в лодке отпускают в море – в поисках скорее смерти, чем выздоровления (см., напр., *Бедье Ж.* Цит. соч. С. 21) или описание похорон погибшего в битве Боромира (*Толкин Дж.Р.Р.* Цит. соч. С. 453 – 455). Надо отметить, что Толкин, при всех его фантазиях, четко опирался на подлинную традицию; Биркхан пишет, что «...мода на Толкина... до сих пор остается последним крупным «вторжением» кельтов в современную литературу...» (*Биркхан Г.* Кельты. История и культура. М.: Аграф. 2007. С. 23).

²³ См. <http://en.wikipedia.org/wiki/skye>.

²⁴ См. сагу «Плавание Брана, сына Фебала» // *Смирнов А.А.*, (пер. и комм.). Ирландские саги. Л.: Academia. 1929. С. 264, 265. Кроме того, как отмечает Т.А.Михайлова, в саговой кельтской традиции достаточно часто встречается устойчивое сочетание *dolb-seo*, «волшебный туман», которое указывает на связь тумана с миром Сиды. См. *Михайлова Т.А.* Заговор на долгую жизнь: к проблеме образов «дочерей моря» и «волн судьбы» в ирландской мифопоэтической традиции // *Михайлова Т.А.* (отв. ред.) Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. (Сб. ст.). М.: Индрик, 2005. С. 203.

²⁵ Иначе, по поверьям кельтов, в образе птицы летали существа *Другого Мира*, или жители Сиды. (Ср. *Михайлова Т.А.* Похищение Быка из Куальнге. М.: Наука. 1985. С. 64 – 65).

²⁶ Эту легенду пересказывает Плутарх (цит. по книге *Широкова Н.* Мифы кельтских народов. М.: Астрель. 2004. С. 48 – 49).

²⁷ В некоторых вариантах текста отсутствует четверостишие, которое я здесь считаю третьим, и тогда к строфе про «озадаченных врагов» примыкает строфа с восхвалением военной доблести героя; это может создать впечатление, что враги боятся его силы и отваги. Однако в подлинном тексте Бултона эти строфы разнесены, чем их связь разорвана. Кроме того, в сильную позицию центра помещена третья строфа, которая выделена по нескольким параметрам (что обсуждается ниже).

²⁸ По свидетельству специалиста, внутренняя рифма очень характерна для валлийской поэзии (см. *Мурадова А.* Кельты анфас и в профиль. М.: «Ломоносов», 2010. С. 135). Помимо этого, внутренняя рифма, фактически разрывая строку на две части, вносит в произведение элемент элегичности.

²⁹ См., напр., *Михайлова Т.А.* Похищение Быка из Куальнге. С. 10 – 11, 48 – 51, 57, 118.

³⁰ Хотя богини войны появляются в сагах под разными именами (Морриган, Бадб, Маха), не исключено, что это просто разные ипостаси одной великой богини. См. *Херберт М.*

Преображение ирландской богини // *Михайлова Т.А.* (отв. ред.). Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. С. 50 – 60.

³¹ *Михайлова Т.А.* (отв. ред.). Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. С. 5.

³² *Широкова Н.* Цит. соч. С. 250.

³³ Эти четыре вассальных королевства назывались Ульстер (на севере), Лейнстер (на востоке), Мунстер (на юге) и Коннахт (на западе). Центральная область, где располагалась резиденция верховного короля – Тара – именовалась Миде. См. также послесловие С.Шкунаева (в книге *Михайлова Т.А.* Похищение быка из Куальнге. С. 382 – 444), где обсуждается концепт пятичленного деления Ирландии.

³⁴ По *Широкова Н.* Цит. соч. С. 254 – 256.

³⁵ См. *Смирнов А.А.* Цит. соч. С. 283.

³⁶ *Широкова Н.* Цит. соч. С. 264.

³⁷ *Михайлова Т.А.* Заговор на долгую жизнь: к проблеме образов «дочерей моря» и «волн судьбы» в ирландской мифопоэтической традиции // *Михайлова Т.А.* (отв. ред.). Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. С. 207.

³⁸ Образ спящего в лодке Христа вообще используется в англиканских религиозных текстах; см., напр., гимн (примерно того же периода создания, что и *Skye Boat Song*, и содержащий очень похожую лексику и образность) в сборнике гимнов Англиканской церкви: *Hymns old & new. One Church, One Faith, One Lord. Great Britain: Kevin Mayhew lim., 2004. Hymn 134.*

³⁹ Ср. средневековую легенду о короле Артуре, согласно которой он не погиб, но спит где-то в пещере и вернется в трудную годину, чтобы спасти свою землю от врагов. Приоритетность кельтских корней в артуровском цикле в настоящее время не вызывает сомнений. (См. *Биркхан Г.* Цит. соч. С. 11).

⁴⁰ Картину религиозной жизни Шотландии в XVIII – XIX вв. вообще отличает большая пестрота (см. *Brown C.G. The Social History of religion in Scotland since 1730. London: Methuen, 1987. P. 4 – 5, 61 f.*). Однако литургический текст под названием *Mystery of Faith (Christ has died, Christ is risen, Christ will come again)* довольно общ для разных христианских служб.

⁴¹ Ср. ирландскую песню **Finnegan's Wake** (Поминки по Финнегану), содержание которой позволяет переиначить заглавие в «Пробуждение Финнегана». См. на эту тему *Ватсон Е.* Влияние авторской интонации на устное воспроизведение художественного текста. Диссер. на соискание уч. степени канд. филологических наук. М.: МПГУ. 1998. С. 69 – 100, 126 – 143.

⁴² Там же. P. 1-4.

⁴³ *Pittock M.G.H. Poetry and Jacobite Politics...1994. P. 3 – 7.*

Список литературы

1. *Бедье Ж.* Роман о Тристане и Изольде. – М.: Художеств. литер., 1955. – С. 21.
2. *Биркхан Г.* Кельты. История и культура. – М.: Аграф, 2007. – С. 16, 23.
3. *Ватсон Е.* Влияние авторской интонации на устное воспроизведение художественного текста. – Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М.: МПГУ, 1998. – С. 69 – 100, 126 – 143.
4. *Жирар Р.* Насилие и священное. – М.: НЛО, 2000. – 400 с.
5. *Жирар Р.* Козел отпущения. – СПб: Изд. Ивана Лимбаха, 2010. – 376 с.
6. *Лич Э.* Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов. – М.: Вост. литер., 2001. – С. 99 – 114.
7. *Малиновский Б.* Магия, наука и религия. – М.: Рефл-бук, 1998. – С. 43.
8. *Михайлова Т.А.* Похищение Быка из Куальнге. – М.: Наука, 1985. – 495 с.
9. *Михайлова Т.А.* Заговор на долгую жизнь: к проблеме образов «дочерей моря» и «волн судьбы» в ирландской мифопоэтической традиции // *Михайлова Т.А.* (отв. ред.). Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и ирландцев. (Сб. ст.). – М.: Индрик, 2005. – С. 192 – 210.
10. *Мурадова А.* Кельты анфас и в профиль. М: «Ломоносов», 2010. – С. 135.
11. *Смирнов А.А.* (Пер. и комм.). Ирландские саги. – Л.: Academia, 1929. – 368 с.
12. *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. – М.: Астрель, 2011. – С. 453 – 455.
13. *Федотова Е.* Что заставило Пилата умыть руки? Из наблюдений над мотивной структурой **Повествования о Страстях** // Матер. XV Ежегодной Международной Междисциплинарной конференции по иудаике. Часть 2. М.: Сэфер. 2008. С. 128 – 149.
14. *Федотова Е.* «Благословение Иакова» (Быт 49) и «Благословение Моисея» (Втор 33) в аспекте структурного исследования // Научные труды по иудаике. Матер. XVII Международной ежегодной конференции по иудаике. Т. I. М.: Сэфер. 2010. С. 48 – 72.
15. *Федотова Е.Я.* Почему царь? Ритуал жертвоприношения царя в ТаНаХе и его трансформация в евангельском мифе // *Белова О.В.* (отв. ред.). «Старое» и «новое» в славянской и еврейской

культурной традиции (сб. ст.). – М.: ИС РАН / Сэфер, 2012. – С. 23 – 42.

16. *Федотова Е.* Ритуальная смерть как средство легитимации короля в популярной шотландской песне // Труды Русской Антропологической Школы № 12. М.: РГГУ. 2013. С. 181 – 202.

17. *Федотова Е.Я.* Роль архаичных деталей похоронного обряда в библейском повествовании // Белова О.В. (отв. ред.). Норма и аномалия в славянской и еврейской культурной традиции (сб. ст.). – М.: ИС РАН. 2016. – С. 33 – 49.

18. *Федотова Е.* Как превратить конфликт в дружеский контакт. Библейский пример (Быт 33) // Белова О.В. (отв. ред.). Контакты и конфликты в славянской и еврейской культурной традиции (сб. ст.). – М.: ИС РАН. 2017. – С. 50 – 67.

19. *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. Исследования магии и религии. – М.: Эксмо, 2006. – 960 с.

20. *Херберт М.* Преображение ирландской богини // *Михайлова Т.А.* (отв. ред.). Мифология женщины-судьбы у древних кельтов и германцев (сб. ст.). – М.: Индрик, 2005. – С. 50 – 60.

21. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: АСТ, 2004. – С. 147 – 172.

22. *Широкова Н.* Мифы кельтских народов. – М.: Астрель, 2004. – 431 с.

23. *Bremmer J.* Scapegoat Rituals in Ancient Greece // *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 1983. – P 209 -320.

24. *Brown C.G.* The social history of religion in Scotland since 1730. – London / N-Y: Methuen, 1987. – P. 4 – 5, 61.

25. *Donaldson W.* The Jacobite Song: Political Myth and National Identity. – Aberdeen: Aberdeen Univ. Press, 1988. – 165 p.

26. *Hocart A.M.* Kings and Councillors. An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society. Chicago / London: Chicago Univ. Press, 1970. – P. 41 – 249.

27. Hymns old & new. One Church, One Faith, One Lord. – Great Britain: Kevin Mayhew lim., 2004. – Hymn 134.

28. *Levenson J.D.* The Death and Resurrection of the Beloved Son. – New Haven: Yale Univ. Press, 1993. – 258 p.

29. *Pittock M.G.H.* The Invention of Scotland: Stuart Myth and Scottish Identity, 1638 to the Present. – London: Routledge, 1991. – 198 p.

30. *Pittock M.G.H.* Poetry and Jacobite Politics in Eighteenth-century Britain and Ireland. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994. – P. 3 – 7, 133 – 186.

31. http://www.en.wikipedia.org/wiki/The_Skye_Boat_Song.

Доступ свободный.

32. http://www.ghgraham.org/text/haroldedwinboulton1859_obit.htm. Доступ свободный.

33. http://www.ru.wikipedia.org/wiki/Карл_Эдуард_Стюарт.
Доступ свободный.

34. http://www.en.wikipedia.org/wiki/Finnegan's_Wake. Доступ
свободный.



Рисунок 1 Картина Джона Питти (John Pettie) «Принц Чарльз Эдвард Стюарт во дворце Холируд». (Королевская коллекция).



Рисунок 2. Карикатура вигов «Принц Чарльз Эдвард Стюарт». (Шотландская национальная портретная галерея)

